FILM

OLGA SCHOBEROVA gra główną rolę w filmie „Lemoniadowy Joe" — zabawnej czechosłowackiej parodii westernu

Fot. R. Sumik

NR 20 (858) • ROK XX • 16 MAJA 1965 • CENA 2.50 ZŁ

PRZED FESTIWALAMI W KRAKOWIE

Ze 102 filmów zgłoszonych na festiwal krajowy, komisja selekcyjna wybrała 52, w tym: 15 filmów — WFO, 12 filmów — WFD, 9 — Studia Miniatur, 4 — SE-MAFORU, 4 — SFR, 2 — Czołówki, 2 — TV Warszawa oraz 4 filmy zrealizowane przez zespoły. Z pozostałych filmów — 24 wyświetlane będą w sekcji informacyjnej.

Ustalony już został skład jury: prof. dr Bolesław Lewicki (przewodniczący), Jerzy Hoffman, Jerzy Kotowski, Władysław Orłowski, Lech Pijanowski, Jerzy Skarżyński, Kazimierz Urbański.

*

Na festiwal międzynarodowy zgłoszono dotychczas 179 filmów z 23 krajów (w tym 15 filmów nagrodzonych na innych festiwalach, zaproszonych przez organizatorów). Związek Radziecki zapowiedział przysłanie 10 filmów. Ogółem zostanie zakwalifikowanych około 60 tytułów.

Nie są jeszcze znane wszystkie nazwiska jurorów festiwalu międzynarodowego. Przewodniczącym jury będzie prof. dr Jerzy Toeplitz, członkami zaś reż. Nanni Loy z Włoch, reż. Frederic Rossif z Francji oraz przedstawiciele NRD, Wielkiej Brytanii i Węgier. Drugim Polakiem w jury będzie reż. Daniel Szczechura.

Jubileusz WFF w Łodzi

20 LAT PÓŹNIEJ

Jak już informowaliśmy, 30 kwietnia br. odbyły się — z udziałem wielu realizatorów i pracowników — uroczystości jubileuszu dwudziestolecia łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych. Wśród gości obecni byli: członek Biura Politycznego KC PZPR, przewodniczący CRZZ — I. Loga-Sowiński, I Sekretarz Komitetu Łódzkiego PZPR — J. Spychalski, kierownik Wydziału Organizacyjnego KC PZPR — M. Marzec, minister Kultury i Sztuki — L. Motyka i wiceminister T. Zaorski.

Uroczystość zainaugurowano otwarciem wystawy obrazującej dorobek WFF. Następnie odbyła się akademia, na której referat okolicznościowy wygłosił dyrektor WFF — W. Budzyński. Mówca podkreślił, że na przebudowę i rozbudowę wytwórni państwo wyasygnowało w ostatnich latach 74 miliony złotych. Minister L. Motyka i przewodniczący Rady Narodowej m. Łodzi — E. Kaźmierczak udekorowali czterdziestu zasłużonych pracowników WFF odznaczeniami państwowymi, odznakami honorowymi miasta Łodzi oraz odznakami Tysiąclecia PRL. Reż. Aleksander Ford i reż. Wanda Jakubowska otrzymali specjalne listy — jako wyraz uznania za ich wybitne osiągnięcia i zasługi dla rozwoju polskiej sztuki filmowej oraz krzewienia idei pokoju i braterstwa między narodami.

SYLWESTER CHĘCIŃSKI
otrzymał nagrodę wrocławskiej prasy

Tradycyjną nagrodę wrocławskiej prasy, przyznawaną za osiągnięcia twórcze na terenie Dolnego Śląska, otrzymał w tym roku reż. Sylwester Chęciński za film „Agnieszka 45".

JUTKIEWICZ
W WARSZAWSKIM ATELIER

Film „Lenin w Polsce" będzie wkrótce ukończony. Ekipa realizatorska, po przerwie spowodowanej chorobą reżysera, pracuje już w Warszawie. W tutejszej wytwórni zbudowano dekoracje więzienia w Nowym Targu, wagonu kolejowego, którym Lenin odjeżdża z Poronina, posterunku żandarmerii, gabinetu oficera śledczego, pokoju fotografa, poczty, izby górniczej i karczmy.

Na planie — scena wpisywania danych personalnych Lenina (Maksym Sztrauch — na zdjęciu niżej) przez urzędnika więziennego (Tadeusz Fijewski). Padają pytania o nazwisko, wiek, stan cywilny Lenina. Potem: **„Piśmienny?"** — i odpowiedź: **„Doktor juridiczeskich nauk"**.

Ta scena stanowi początek filmu. Fijewski, który gra urzędnika nazwiskiem Głód, musi przed rozmową z Leninem skończyć swoje śniadanie — jajecznicę. Sztrauch śmieje się: **„Współczuję Fijewskiemu, nie będzie mógł długo patrzeć na jajka! Wiem coś o tym — w „Człowieku z karabinem" zjadłem chyba pud kartofli"!**

JADWIGA ŻUKOWSKA
Reżyser filmów oświatowych

Na stole montażowym — jeden akt najnowszego filmu reż. Jadwigi Żukowskiej „Nie ma go za co chwalić". Reżyserka, wraz z montażystką, przeglądają kolejne sceny, zastanawia się, co można by jeszcze zmienić, ulepszyć. Film zostanie pokazany na festiwalu w Krakowie — czasu więc niewiele; jest to okres największych wątpliwości, kiedy trzeba już podjąć ostateczne decyzje.

— Film ten realizowałam niemal równolegle z innymi — „Malowanie palcami" — o podobnej tematyce. W obu kontynuuję „swój" temat: od lat realizuję filmy o dzieciach, przeznaczone dla dorosłych — rodziców i pedagogów; filmy o psychologii rozwojowej dziecka. „Malowanie palcami" przedstawia jedną z metod terapii dzieci nerwicowych, w „Nie ma go za co chwalić" pokazuję natomiast problem pewnych niedostatków wychowania, w wyniku których powstają nieraz głębokie i trwałe urazy. Film zaczyna się wywiadem lekarza z matką pewnego dziecka; wyliczając kłopoty i trudności wychowawcze, z którymi nie może się uporać — na pytanie lekarki, czy czasem chwali dziecko — matka odpowiada szczerze: „Ależ przecież nie ma go za co chwalić"!

Jadwiga Żukowska jest absolwentką wydziału reżyserskiego Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi. Po ukończeniu studiów związała się z łódzką Wytwórnią Filmów Oświatowych, gdzie zrealizowała dotąd kilkanaście filmów. Wszystkie mówią o psychice dziecka, jego problemach, przeżyciach. Oto niektóre tytuły: „Rysunek dziecka", „Ja sam", „O działkach niejadkach", „Mali rekruci", „Moje dziecko pójdzie do szkoły", „Zakład", „Lustro i ja", „Moje, nie dam!". Niektóre z tych filmów nagradzane były na festiwalach; są oryginalne i potrzebne, zawierają interesujące propozycje realizatorskie.

W moich filmach jest zawsze dużo improwizacji. Wprawdzie pisząc scenariusz przewiduję sytuacje, które układają mi się w pożądany ciąg obrazowy, jednak nigdy właściwie nie wiadomo czy założenie to sprawdzi się na planie. Lubię improwizację, choć nie jest to pozbawione niebezpieczeństw. Wymaga ogromnej koncentracji i szybkiej decyzji: kiedy coś się nie uda, nie można już liczyć na dokładne powtórzenie scenki.

— Myśli już pani o kolejnym temacie?

— Im dłużej zajmuję się tą problematyką, tym więcej mam tematów. Często jeden film podsuwa pomysł następnego. Jedna podpatrzona scenka daje początek całemu filmowi. Zrealizuję chyba film o badaniu i poznawaniu świata przez małe dzieci.

Rozmawiała: **E. S-W**

Spotkania i rozmówki

Z ZESPOŁÓW

● „Don Gabriel" — to tytuł scenariusza zaakceptowanego w zespole ILUZJON; autorem jest Jozef Hen, realizacji mają się podjąć Ewa i Czesław Petelscy. Będzie to film o wrześniu 1939 roku.

● Reż. Kazimierz Kutz (zespół KADR) pracuje nad scenariuszem według powieści Stanisława Piętaka „Plama".

● W „Maturze" (polska nowela międzynarodowego tryptyku telewizyjnego pt. „Pierwsza chwila pokoju"), realizowanej przez Tadeusza Konwickiego, mają wystąpić m.in.: Gustaw Holoubek, Zdzisław Maklakiewicz i Bernard Ładysz.

● Reż. Tadeusz Chmielewski (zespół START) pracuje nad scenariuszem nowej komedii filmowej pt. „Ekscelencja pan pies".

Nowa seria telewizyjna
„CZTEREJ PANCERNI I PIES"

Reżyser Konrad Nałęcki rozpoczął realizację wieloodcinkowej serii filmów telewizyjnych pt. „Czterej pancerni i pies" — na podstawie scenariusza Janusza Przymanowskiego i Stanisława Wohla. Zdjęcia Romualda Kropata. Zespół SYRENA; wytwórnia wrocławska. Główne role objęli: Janusz Gajos, Franciszek Pieczka, Włodzimierz Press, Roman Wilhelmi i Pola Raksa.

Zagraniczne ekipy telewizyjne w Polsce

● W Polsce przebywa ekipa amerykańskiego towarzystwa telewizyjnego ABC, która pod kierunkiem reż. Eugene Jonesa przygotowuje filmy o polskiej kulturze (śladami Chopina i współczesna plastyka).

● W naszym kraju przebywa również ekipa telewizji belgijskiej z reż. Jeanem Antoine na czele. Realizator ten był w Polsce w ubiegłym roku; nakręcił wówczas film o Jarosławie Iwaszkiewiczu i o polskim malarstwie. Obecnie przygotowuje reportaż o polskiej młodzieży z różnych środowisk społecznych.

Obie ekipy współpracują z Wytwórnią Filmów Dokumentalnych.

BARBARA KRAFFTÓWNA
w filmie radzieckim?

Jak się dowiadujemy — Barbara Krafftówna ma podobno zagrać rolę francuskiej komunistki w filmie „Eskadry ruszają na Zachód", który zostanie zrealizowany w wytwórni odeskiej.

FILMY, O KTÓRYCH SIĘ MÓWI

ODDZIAŁ 317

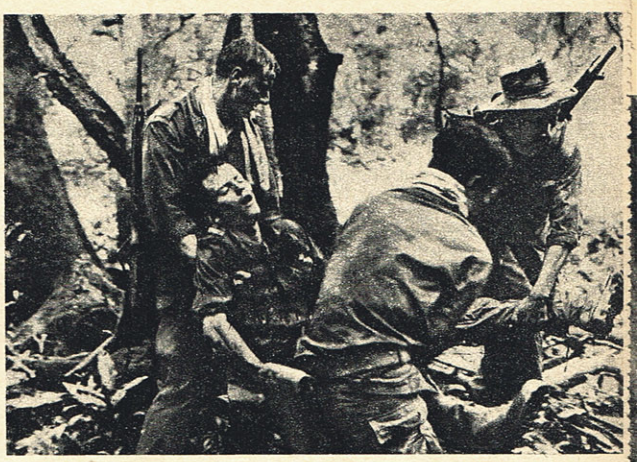
Na początku kwietnia, kiedy wszystkie dzienniki donosiły o nalotach samolotów amerykańskich na północnowietnamskie miasta — na ekrany paryskie wszedł film Pierre'a Schoendoerffera „Oddział 317". Zbieżność zaskakująca: akcja tego filmu rozgrywa się właśnie w Wietnamie, w momencie upadku Dien Bien Phu i w przeddzień opuszczenia przez Francuzów ich byłej kolonii. W kontekście aktualnych wydarzeń, film ten nabrał charakteru gorzkiego memento dedykowanego amerykańskim strategom, angażującym się w wojnę niewiele różniącą się od tej, którą jedenaście lat temu przegrali ich francuscy sojusznicy. Okoliczność ta przyczyniła się z pewnością do olbrzymiego sukcesu „Oddziału 317"; film został jednomyślnie uznany jako jeden z najciekawszych wydarzeń filmowego sezonu. Reprezentuje też Francję na tegorocznym festiwalu w Cannes.

Autor „Oddziału 317", Pierre Schoendoerffer, zna ukazane w filmie wydarzenia z autopsji — brał udział w wojnie wietnamskiej z kamerą filmową w ręku. Utrwalił na taśmie ostatnie dni Dien Bien Phu (wskutek czego nazwisko jego znalazło się w najpoważniejszych opracowaniach monograficznych tej bitwy), a następnie wraz z załogą twierdzy dostał się do niewoli. Po dziesięciu latach (mając już na koncie dwa filmy długometrażowe i wiele filmów dokumentalnych i telewizyjnych) — postanowił wskrzesić na ekranie swoje wspomnienia z Indochin.

Tak powstał „Oddział 317". Film oszczędny, surowy, będący czymś w rodzaju zwięzłego zapisu kronikarskiego, rezygnujący z jakichkolwiek upiększeń beletrystycznych.

Opisuje on, dzień po dniu, dzieje małego oddziału (czterech Francuzów i 41 żołnierzy laotańskich na służbie francuskiej), który przedziera się przez lasy w kierunku najdalej wysuniętego obozu, należącego do systemu obronnego Dien Bien Phu. Gdy ów morderczy marsz jest już w toku — francuska forteca poddaje się. Tropiony przez żołnierzy wietnamskich oddział z wolna topnieje; pozostali przy życiu Laotańczycy i jeden Europejczyk kierują się w przeciwną stronę, usiłując wymknąć się z okrążenia. Ostatnie słowa komentarza informują, że sierżant Willsdorf, ów ostatni Europejczyk, zginął w kilka lat później w Algierii.

Czym należy tłumaczyć tak wielkie powodzenie filmu Schoendoerffera? Myślę, że w filmie tym uderza nas przede wszystkim wielka szczerość autora, a zarazem jego obiektywizm. Reżyser przedstawia wojnę tak, jak ją widział, nie usiłując doczepiać do niej jakiegokolwiek morału. Na pewno nie miał zamiaru realizować filmu będącego „oskarżeniem" wojny czy też potępiającego francuskich kolonizatorów. Oglądając obraz



Bez morału

Schoendoerffera — można się zorientować, że zrealizował go człowiek związany uczuciowo z armią francuską, człowiek, którego w żadnym wypadku nie można zaliczyć do ludzi reprezentujących tendencje lewicowe. W dziesięć lat po klęsce pod Dien Bien Phu — Schoendoerffer bynajmniej nie zamierza się tych sympatii wypierać. Przedstawia on z równą życzliwością młodego zdezorientowanego podporucznika, wychowanka Saint-Cyr, jak i podoficera Willsdorfa, tęgiego fachowca wojennego rzemiosła, który „praktykował" pod Stalingradem w szeregach Wehrmachtu (jako Alzatczyka — Niemcy wcielili go przymusowo do wojska). Reżyser przedstawia Willsdorfa jako człowieka uczciwego, pragnącego rzetelnie wypełnić swoje obowiązki. Pod koniec filmu pomiędzy tym starym, zawodowym żołnierzem a młodziutkim oficerem rodzi się uczucie przyjaźni, któremu kres kładzie śmierć podporucznika.

„*Co do mnie, lubię wojsko* — wyznał Pierre Schoendoerffer miesięcznikowi „Cinéma 65" — *choć wiem, że jest to dziś uczucie niemodne i mówiąc to sam sobie wydaję się śmieszny. Znałem jednak dobrze armię w Indochinach...: Żołnierze bywają wulgarni i brutalni, ale są to na ogół uczciwi ludzie, którzy zgadzają się pracować za skromne uposażenie, co jest rzadkością w obecnych czasach, i w większości wypadków starają się dobrze wywiązać ze swoich obowiązków, ponieważ przywiązują wagę do pewnych zasad, co także wyszło dziś z mody...*"

Czyżby zatem był to film próbujący „usprawiedliwić" wojny kolonialne Francji?

I oto dochodzimy do sedna: antykolonialna, antywojenna wymowa tego beznamiętnego filmu jest o wiele silniejsza niż wiele innych, programowo „zaangażowanych" obrazów. Ten beznadziejny, morderczy marsz grupki Francuzów, oddalonych o tysiące kilometrów od ojczyzny, walczących z prawowitymi mieszkańcami tego kraju w imię abstrakcyjnych „obowiązków" i „zasad" — staje się wizją tragiczną i szyderczą zarazem. Wojowanie jest tutaj ciężką i zupełnie nieopłacalną „pracą", z której nic pożytecznego wyniknąć nie może.

KONRAD EBERHARDT

„La 317-ème Section", film produkcji francuskiej, reż. Pierre Schoendoerffer

głosy i głosy

CZY FILM ZAGRAŻA LITERATURZE?

W eseju poświęconym stosunkom filmu z literaturą — K. T. Toeplitz (KULTURA nr 18/65) nie podziela lęków pesymistów, którzy twierdzili kiedyś, że film zagraża powieści, potem — teatrowi, a obecnie groźbę dla filmu widzą w telewizji. Z konfliktowych kontaktów pomiędzy sztukami rodziły się — zdaniem Toeplitza — korzystne na ogół konsekwencje. Film położył kres pewnemu gatunkowi literackiemu, tak zwanej powieści brukowej. Podobnie dopomógł teatrowi usuwając ze sceny melodramat i teatr naturalistyczny. I literatura i teatr tylko na tym zyskały. Obecnie telewizja pomaga sztuce filmowej: **„film jako »moving pictures« — ruchome obrazki, przechodzi do sfery działania telewizji, która tę część działalności filmu zaspokaja lepiej, taniej i bardziej komunikatywnie".**

Jednakże szybki rozwój kinematografii, jej możliwości technicznych, a przede wszystkim — artystycznych środków wyrazu, zrodził konflikt nowy. Konflikt nie pomiędzy sztukami, lecz — twórcami; to znaczy — pomiędzy scenarzystami i autorami pierwowzorów literackich z jednej, a realizatorami z drugiej strony. Zdaniem Toeplitza, wyjściem z tej sytuacji jest film autorski, **„film reżyserowany przez autora scenariusza".**

„I być może — czytamy w zakończeniu — przyszłość filmu będzie taka, że po prostu film będzie mógł nakręcić każdy, tak jak powieść może napisać każdy. Będą, należy się chyba tego spodziewać, jedynie filmowe »domy wydawnicze«, powielające filmy. Wyobrażam sobie, że autor przynosić będzie do wydawcy powielającego filmy na sprzedaż swoją taśmę i jeśli tę taśmę z nakręconym filmem wydawca kupi, to ją powieli i sprzeda do kin. W tej sytuacji doszlibyśmy właściwie do zatarcia granicy między literaturą a filmem (...)".

„MYSL NA EKRANIE"

Nieco inaczej patrzy na współzależności między literaturą a filmem radziecki filmowiec Aleksander Maczeret, rozpatrując w artykule pod powyższym tytułem (ISKUSSTWO KINO nr 2/65) pewne konkretne, przez obie sztuki używane, środki wyrazu, w szczególności zaś monolog wewnętrzny. Maczeret nie przeczy, że film **„wypiera literaturę »przedstawiającą«, to znaczy obiektywną powieść według znanej nomenklatury i definicji Maupassanta".** Chodzi tu o ten rodzaj prozy, która dla odzwierciedlenia stanów psychicznych osób działających używa jedynie opisu ich gestów i zachowania. W tej dziedzinie film ma niewątpliwą przewagę nad słowem i nie należy dziwić się tym, którzy sądzą, że sferę przedstawiania należy pozostawić filmowi a „obiektywną powieść" złożyć w archiwum historii literatury.

Jednakże — jak słusznie podkreśla Maczeret — artystyczna praktyka nie poddaje się teoretycznym rozróżnieniom i poważna część nowoczesnej twórczości powieściowej nie wyrzekła się do tej pory metody przedstawiania. Z drugiej zaś strony film, który przekazując stany duchowe używał wyłącznie formy wizualnej, podjął próbę bezpośredniego opisu psychicznych procesów, co było dotąd domeną literatury. **„Z ekranu zabrzmiały ustne komentarze i »głos myśli« milczącego ekranowego bohatera".**

Jeśli jednak monolog wewnętrzny w prozie uważa Maczeret za organicznie związany z artystycznymi środkami analizy psychologicznej, to w filmie jest on całkowicie umowny i wręcz nienaturalny. Nienaturalność wynika z **„nierozdzielności dźwięków mowy od ustnej artykulacji". „Jest to fantastyka — czytamy — podobnie odpychająca, jak — na przykład — pokazanie człowieka, który by chodził, nie posługując się nogami".**

Autor formułuje sześć tez przemawiających przeciw monologowi wewnętrznemu:

„Po pierwsze — (monolog) upraszcza i wulgaryzuje odbicie skomplikowanego procesu psychicznego;

po drugie — sztucznie unika trudności znalezienia prawdziwie artystycznych rozwiązań, zadowalając się martwym szablonem stosowanym w każdej sytuacji;

po trzecie — nie tylko zapoznaje różnicę, jaka istnieje pomiędzy mówionym, komunikatywnym językiem a mową wewnętrzną, ale czyni to w sposób jawnie prymitywny, nie szukając nawet niezbędnego artystycznie uzasadnienia;

po czwarte — przedstawianie obiektywnej rzeczywistości przerywa częstokroć zwykłą informację stylizowaną na rozmyślaniu bohatera;

po piąte — zuboża wizualną stronę filmu;

po szóste — jest nienaturalny z fizjologicznego punktu widzenia i kojarzy się z brzuchomówstwem".

Dopóki monolog wewnętrzny (czy głos zza kadru) będzie pełnoprawnym estetycznie środkiem wyrazu, tak długo — twierdzi Maczeret — **„trudno oczekiwać sukcesów filmu odtwarzającego procesy psychiczne".**

KAPPA

Melancholijna rezygnacja
Cristina Galbo i Pedro del Corral

WIKTOR WOROSZYLSKI

SMUTEK HISZPAŃSKI

Sztuka hiszpańska powstawać zwykła z rozpaczy i obrzydzenia; i oto nowy widok — gwałtowne uczucia zostają stłumione, sztuka powstaje z rezygnacji; tak wkracza na scenę młoda kadra filmu hiszpańskiego; czyżby to było jej prawdziwe oblicze?

Możemy się zdumiewać, ciągle jednak jest to sztuka; czerń obrazu ma swą gruntowność i głębię, biel — swą płynność i migotliwość; Francisco Goya nadal patronuje kompozycjom rzeczywistości, choć z większego dystansu niż się to było zdarzało; prawda obyczaju i psychologii jest przy tym dostatecznie respektowana; tak, to sztuka uczciwej próby, tyle że miejscami nudnawa.

„Wiosenna miłość, jesienna miłość" składa się z dwóch nowel, których najogólniejszą treść łatwo odczytać z tytułu. W pierwszej — opowiedziana jest historia uczucia małego chłopca do nieco starszej dziewczynki, uczucia naiwnego, a zarazem poważnego i zapamiętałego, i w końcu, ma się rozumieć, zdeptanego przez niewierną. Historia dość oczywista, znamy ją w wielu wariantach, jeśli nie z filmu, to z literatury; znamy nawet takie okoliczności, jak niedobra szkoła, niewrażliwa na świat wewnętrzny dziecka, jej bezduszne rygory, jej skierowany przeciw osobowości chłopca sojusz z rodziną i kościołem; niemniej przeto historia ma swój wdzięk, zawsze można ją opowiedzieć na nowo; solidarni z dzieciństwem, współczujemy jego nieuchronnym klęskom i uśmiechamy się do spodziewanych zadośćuczynień młodości. W filmie Manuela Summersa dzieje zakochanego dzieciaka nie straciły naturalnych uroków, ale nie przyniosły także zaskoczeń. Opromieniająca je aura melancholijnej rezygnacji również jest oczywista; ale wciąż — czy oznacza tylko uległość wobec praw rozwoju jednostki, czy nic więcej się za tym nie kryje?

Druga nowela jest dramatyczniejsza. Klasztorny przytułek dla starców, ostatnie schronisko wraków ludzkich obojga płci, miejsce ich żałosnego dogasania pod szmer modlitwy i szurgot stóp współtowarzyszy niedoli, bez ustanku krążących po dziedzińcu jakby w instynktownym poczuciu, że kto się zatrzyma — runie. W wizji tej nieszczęsnej krawędzi egzystencji, w postaciach tych starców i kalek — realizator najbliższy jest temu, co zwykli nam pokazywać Hiszpanie; sam Bunuel nie powstydziłby się takiego zbiorowiska mizerii; i wydaje się nawet, że to nie inscenizacja, lecz autentyczny k r e s ż y w o t a utrwalony przez kamerę — bo tych sylwetek, tych twarzy, tego co napisane na nich i nimi, niepodobna chyba wyreżyserować, można tylko zobaczyć; inscenizacją jest jedynie rozgrywająca się w przytułku historia dwojga. Więc miłość, tym razem wzajemna, ale „niedopuszczalna", kryjąca się przed wzrokiem innych pensjonariuszy zakładu i ich surowych opiekunek w habitach; uczucie radosne, bo żywe, a zarazem beznadziejne, bo zmuszone do pokory wobec przytłaczającej je sytuacji; i bez obietnicy jakichkolwiek zadośćuczynień w przyszłości. Stary mężczyzna jest tym, który dąży do wyrwania się z pułapki — wierzy, że poza murami klasztoru zaczną nowe życie we dwoje. Stara kobieta pyta: „dokąd pójdziemy, gdzie złożymy głowę?" — i odmawia wspólnej ucieczki. Zostają więc — i wszystko będzie tak samo, jak dotąd, tylko sił będzie ubywało, i smutniejsze chyba staną się listy wymieniane za plecami zakonnic... I znów: rezygnacja, jaka przenika tę ładnie opowiedzianą historię, jest oczywista, wypływa z wszystkich okoliczności — czy znaczenie jej wszakże nie wykracza poza granice melancholijnej fabuły?

Warunki, w jakich powstaje sztuka hiszpańska, są tego rodzaju, że cokolwiek by przedstawiała, skłonni jesteśmy szukać odniesień poza obrębem przedstawianego, tropimy moralny, społeczny i polityczny sens wypowiedzi. Summers nie ma złudzeń do oficjalnych ideologii swojego kraju, świadczy o tym chociażby szyderczo potraktowanie takich postaci epizodycznych, jak faszystowski przewodnik grupy młodzieży w pierwszej noweli czy kaznodzieja w drugiej. Ale przy tym braku złudzeń cały obraz zdaje się tchnąć też niewiarą w możliwość przemian, wielkim zmęczeniem i apatią. Boję się takiego samopoczucia młodej generacji artystów, choć w trzydziestolecie Falangi mogę pojąć jego podłoże; następnym stadium może tu być żrący nihilizm; oby tak się nie stało.

„Wiosenna miłość, jesienna miłość" (Hiszpania), reż. Manuel Summers

HALINA LASKOWSKA

REQUIEM NA KATARYNCE

Zakładamy podwaliny jakiejś nowej, potwornej cywilizacji — pisał Tadeusz Borowski w swych notatkach obozowych. — Teraz dopiero poznałem cenę starożytności. Jaką potworną zbrodnią są piramidy egipskie, świątynie i greckie posągi! Ileż krwi musiało spłynąć na rzymskie drogi, wały graniczne i budowle Miasta". Autentyczne wydarzenia historyczne minionych epok bywają w filmie niejednokrotnie tłem, w które wpisuje się konwencjonalne melodramaty lub przygodowe anegdoty. Ale zdarza się też, że te tragiczne i okrutne wypadki dawnych czasów, traktowane jako atrakcyjna sceneria mająca odświeżyć i urozmaicić zwietrzałe pomysły fabularne, zamiast ożywić — kompromitują sztuczne konflikty, wątki i sytuacje.

Gillo Pontecorvo — młody reżyser włoski i współscenarzysta filmu „Kapo" — należy do pokolenia, dla którego „epoka pieców" jest już w dużej mierze historią, miał bowiem w roku 1960 — w okresie realizacji filmu — trzydzieści lat. Przestudiował zapewne starannie dostępne dokumenty o obozach zagłady; ślady tej staranności pozostały w fakturze filmu. Mówi w swym filmie o największych tragediach minionej wojny: rasistowskich zbrodniach faszystów, mechanizmie działania obozów śmierci, deprawacji więźniów (demonstrowanej zresztą w filmie na szczególnie jaskrawym przykładzie czternastoletniej więźniarki) i wreszcie — o sprawach patetycznych i pełnych humanistycz-

JERZY PELTZ

NOWY CHARLIE?

Angielskie parodie filmów kryminalnych czy — jak kto woli — „zwariowane kryminały" zawdzięczają swą reputację m.in. tak znakomitym aktorom, jak Alec Guinness i Peter Sellers. Nie ulega bowiem wątpliwości, że filmom tego typu nadaje zwykle ton jakaś silna indywidualność aktorska, która nie tylko wypełnia zadanie postawione przez scenariusz i reżysera, ale narzuca także całemu widowisku własny niepowtarzalny styl — ucieleśnienie nierozerwalnie związany z tym, co przywykliśmy nazywać wyspiarskim poczuciem humoru.

Tę galerię postaci wzbogacił ostatnio Charlie Drake, od wielu lat występujący z wielkim powodzeniem w brytyjskiej telewizji, nieznany jednak dotąd bliżej publiczności kinowej. Jest to aktor czerpiący niewątpliwie natchnienie z bogatych tradycji ludowego humoru angielskiego, bliski Chaplinowi i atmosferze dziewiętnastowiecznych londyńskich music-halli i pantomim; mały, zabawny krągły człowieczek o dobrodusznej twarzy i prostolinijnym usposobieniu, jakby stworzony po to, by pomagać ludziom, oddawać im różne drobne przysługi, choć świat naokoło pełen jest zła, obłudy i przewrotności. Bohater stworzony przez Drake'a nie zraża się przeciwnościami, nie wyciąga żadnych nauczek ze złośliwych figli płatanych mu przez los; nie szuka też zemsty na swych prześladowcach — ufny i łatwowierny jak dziecko.

Twórcy filmu „Kasiarz", którego zresztą Drake jest współscenarzystą, wyposażają swego bohatera w niezwykły talent do manipulowania w zamkach; nie stworzono dotąd takiej maszynerii, która oparłaby się kompletowi narzędzi i cudownej zręczności Drake'a. Tak uzdolniony bohater, będący prywatnie skromnym i niewiele zarabiającym mistrzem ślusarskim gdzieś na londyńskim East Ham, zostaje wplątany w całą serię afer kryminalnych, które kończą się dla niego więzieniem. Właściwi sprawcy i inicjatorzy tych przestępstw umykają sprawiedliwości, ale gdy tylko Charlie wychodzi z więzienia — znów wykorzystują jego umiejętności.

Ten zasadniczy szkielet dramaturgiczny przyoblekli twórcy filmu w wiele innych, różnej wartości, pomysłów i gagów komediowych, nie zapominając również o wątku lirycznym, bo Charlie — tak jak jego wielcy prekursorzy — jest kochliwy i łatwo ulega wdziękom niewieścim. Mimo wszystko — wszędzie tam, gdzie króluje na ekranie komiczna indywidualność poczciwego rzemieślnika londyńskiego, ustawicznie mamroczącego coś do siebie w niezrozumiałym „cockneyu", rozciąganie akcji „wszerz" wytrzymuje próbę. Kiedy jednak w finałowej scenie członkowie dwu konkurujących ze sobą band obrzucają się eksponatami z British Museum, Charlie — schowany gdzieś w kącie — przygląda się ze smutkiem tej burlesce rodem z tuzinkowego filmu niemego; przestał być potrzebny. Realizatorzy wykorzystali jego talent i zaczęli bawić się sami...

Ufny jak dziecko
Charlie Drake

„Kasiarz" (Wielka Brytania), reż. Peter Graham Scott

nej treści, jak walka więźniów o zachowanie godności ludzkiej i ich solidarność w strasznych obozowych warunkach.

Zarejestrował te wszystkie sprawy po to, by na ich tle pokazać fabułę budowaną według konwencji melodramatu. Historia czternastoletniej dziewczynki, jej deprawacji, odrodzenia — przez miłość do radzieckiego żołnierza, jej poświęcenia i śmierci z hebrajską modlitwą na wargach, jest potraktowana nadto schematycznie. Podobnie jest zresztą z innymi wątkami fabularnymi filmu; całość zbudowana jest prawidłowo pod względem dramaturgicznym, lecz bez większej troski o prawdopodobieństwo sytuacji i prawdę psychologiczną. Sylwetki ludzkie w tym filmie są tylko schematami — źli Niemcy, dobry i nieszczęśliwy oficer SS, stary partyzant radziecki, dzielna Francuzka Teresa (która rzuci się na druty, ponieważ okradła z głodu współwięźniarkę i zdradziła swe zasady), Polki, stara Rosjanka, dobry lekarz... Wszystkie te postacie miały zapewne zwiększyć zasięg odbioru filmu, bo każdy naród znajdzie tu swych reprezentantów.

Prawdziwa jest tylko sceneria filmu, jego tło. Reżyser pieczołowicie zsumował szczegóły autentycznego życia obozowego, budując swego rodzaju antologię realiów obozowych. Tę staranność posunął tak daleko, że wprowadził rzetelnie opracowane wielojęzyczne dialogi (nawet polskie!). Może dlatego właśnie, mimo pewnych niedostatków, to tło przez swą autentyczność — powierzchowną lecz poprawną — staje się dla widza pierwszym planem filmu, przywołuje pamięć prawdziwych tragedii i odwraca uwagę od melodramatycznych wątków. Wątków tych zresztą nie mogłaby nawet uratować najlepsza gra aktorska.

„Kapo" (Włochy — Francja), reż. Gillo Pontecorvo

Potworna cywilizacja
Susan Strasberg i Laurent Terzieff

RUCH POGRANICZNY FILMU I LITERATURY

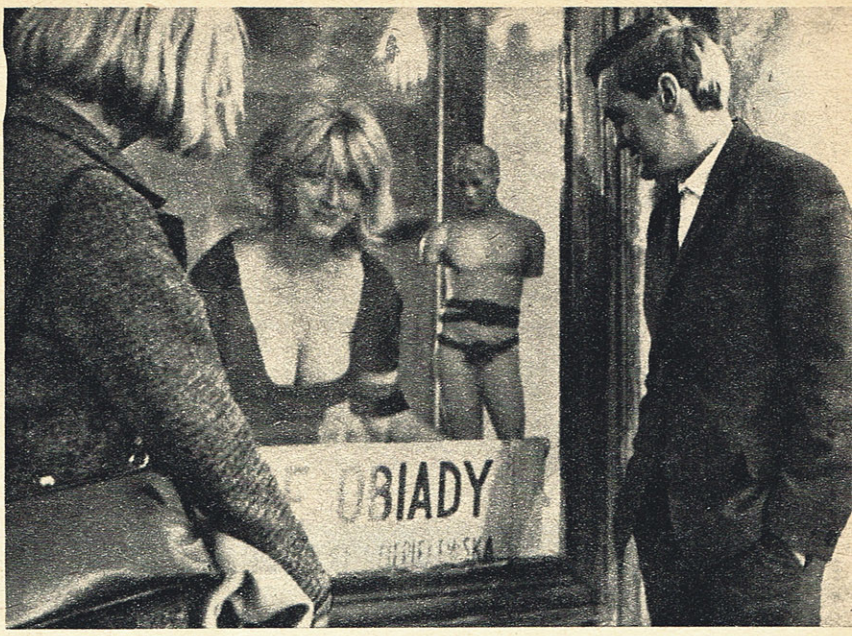
BOLESŁAW MICHAŁEK

Na pograniczu filmu i literatury zaczynają się dziać rzeczy coraz bardziej interesujące. Na całym świecie, ale także u nas. Nie chcę wchodzić w jałowe dyskusje terminologiczne — czy to film „autorski", „literacki", czy jeszcze jakiś inny; chodzi o odnotowanie pewnego zjawiska interesującego, nowego w rozwoju naszej sztuki filmowej.

ŹRÓDŁA INSPIRACJI

To pogranicze filmu i literatury było w polskiej kinematografii ostatniego dziesięciolecia zawsze terenem interesującym i płodnym. Zapominamy czasem, że polska literatura współczesna była wielkim źródłem inspiracji najlepszych dzieł polskiego filmu. Można by powiedzieć wręcz, że film polski czerpał swe soki nie tyle wprost z samej rzeczywistości, ile z literatury, która tę rzeczywistość opisywała i komentowała.

Można, oczywiście, powiedzieć, że cały film światowy, łącznie z amerykańskim, opiera się na literaturze. To prawda, ale wypadek polski jest specyficzny: po pierwsze dlatego, że źródłem inspiracji jest u nas literatura poważna, ambitna (podczas gdy film światowy inspiruje się w swej masie literaturą typu „wagonowego"); a po wtóre — cały film światowy czerpie z literatury tylko tematy, historyjki, anegdoty, gdy tymczasem film polski czerpał coś więcej. Przejął z literatury pewne struktury artystyczne; struktury w literaturze bardziej rozwinięte, bardziej skomplikowane, bardziej subtelne niż w tradycji czysto filmowej. Film „Matka Joanna od Aniołów" opierał się nie tylko na t e m a c i e Iwaszkiewicza a „Popiół i diament" nie tylko na t e m a c i e Andrzejewskiego. W naszym filmie związki te są bliższe i istotniejsze. Myślę, że u nas — bardziej niż w jakiejkolwiek kinematografii europejskiej — przeniknął do filmu pewien typ bohatera, który nie ma swego rodowodu z tradycji filmowej, tylko właśnie z tradycji literackiej; przeniknęły pewne struktury narracyjne, wreszcie — nawet pewien ton naszych wielkich filmów, którego oryginalność brała się właśnie z obcości filmowym tradycjom.



Pokolenie trzydziestolatków
„Walkower"

Nie oznacza to negowania autorstwa, prawdziwie twórczej funkcji reżyserów. Chodzi tylko o określenie źródeł ich inspiracji. W tym sensie do historii polskiego filmu należą nie tylko nazwiska Wajdy, Kawalerowicza, Munka, Kutza i innych, ale również nazwiska Andrzejewskiego, Brandysa, Hena, Iwaszkiewicza, Konwickiego, Stawińskiego, Ścibor-Rylskiego.

Ta drobna poprawka wstępna wydaje mi się potrzebna. Zarzut stawiany krytyce, że tego uzależnienia nigdy właściwie nie dostrzegła, ma w sobie coś z prawdy. Wymienianie nazwisk pisarzy przy sposobności filmów nie jest sprawą grzecznościową; to sprawa właściwej perspektywy, właściwego rozumienia źródeł dorobku artystycznego i myślowego polskiego filmu.

Bezpośredni zapis
„Zaduszki"

NIESPEŁNIONE NADZIEJE?

W tej sytuacji wiadomość sprzed kilku lat, że paru pisarzy, związanych dotąd z filmem jedynie swymi scenariuszami, zamierza przystąpić do realizacji filmowej, wywołała swoistą sensację i pobudziła nadzieje. Nowe zjawisko na owym żyznym terenie pogranicznym filmu i literatury anonsowało coś więcej niż materialny fakt, że przybędzie kilku nowych realizatorów. W perspektywie owych płodnych związków, o których mówię, oznaczało to po prostu możliwość z b l i ż e n i a s i ę filmu do najżywotniejszych źródeł swej inspiracji; znaczyło to, że obok normalnego nurtu polskiego filmu, może powstać nurt drugi, uboczny, ale bliżej, mocniej związany z tymi zasobami refleksji i wzruszeń, które poddawała filmowi literatura.

Zresztą rzecz miała już swój precedens, który potwierdzał, że w tych okolicach rodzi się jakiś nowy interesujący nurt filmu polskiego: twórczość filmowa Tadeusza Kon-

wickiego — „Ostatni dzień lata" i „Zaduszki", które były bezpośrednim zapisem filmowym świata literackiego wybitnego pisarza.

Ale potem pojawiły się owe zapowiadane filmy: „Rozwodów nie będzie" i „Pingwin" Jerzego Stawińskiego, „Ich dzień powszedni" i „Późne popołudnie" Aleksandra Ścibor-Rylskiego, nowela „Autobusy jak żółwie" Józefa Hena w filmie „Weekendy". Charakterystyczne jest, że krytyka przyjęła je w tej sytuacji na ogół gorzej niż na to zasługiwały. Nie wchodząc w ocenę poszczególnych filmów, były to jednak na ogół pozycje inteligentne, sympatyczne, poruszające tu i ówdzie jakieś poważniejsze sprawy moralne naszych czasów. Filmy były zrealizowane fachowo, na dobrym poziomie profesjonalnym i w końcu wcale nie gorsze, a często nawet lepsze, od debiutów zrealizowanych przez młodych reżyserów, wyszkolonych zawodowo, legitymujących się urzędowym dyplomem.

Skąd więc to rozczarowanie? Ba, ale spodziewano się czegoś innego, spodziewano się, że Stawiński, Ścibor-Rylski i Hen zrobią film na miarę swej prozy czy na miarę swych dawnych scenariuszy; a nawet ciekawsze, głębsze, bo pozbawione owego pośrednictwa reżysera, który coś tam zmieniał, adaptował, poprawiał czy psuł. Tymczasem powstały filmy, które nie były wcale zapisaną na taśmie filmowej kontynuacją ich refleksji praktykowanych w literaturze, tylko jakąś boczną odnogą ich twórczości, ich doświadczeń artystycznych i ludzkich; odnogą „lżejszą", popularniejszą, mniej poważną.

Na to odpowiadają ci autorzy: do kogo te pretensje? Myśmy niczego takiego nie obiecywali. To wy, krytycy, wmówiliście sobie i innym, że będziemy uprawiać pewien gatunek kina, o który chodzi wam, a nie nam.

Niech i tak będzie. Dobrze, że te filmy powstały, pokwitować je trzeba bez kompleksów, jako przyzwoite, inteligentne filmy — wcale nie gorsze, a często lepsze od innych.

A JEDNAK FILM LITERACKI

Pozostaje tylko sprawa owego prawdziwego filmu pisarza, filmu, który, jak się okazało, sprowadza się tylko do owych dwu pozycji Konwickiego. Jeżeli tak, to oznacza to, iż krytycy, którzy stawiali na ów film „autorski" czy „literacki" po prostu przeliczyli się, po prostu nie rozszyfrowali prawdziwych intencji pisarzy biorących się do realizacji filmowej.

Otóż ostatnie tygodnie przyniosły tu pewne zmiany.

Chcę tu mówić o trzech gotowych już, chociaż jeszcze nieznanych publiczności utworach: „Salcie" Tadeusza Konwickiego oraz „Rysopisie" i „Walkowerze"* — filmach młodego pisarza i filmowca, Jerzego Skolimowskiego. „Salto" jest wielkim, dojrzałym rozrachunkiem autora z postawami moralnymi i psychologicznymi bohaterów jego własnej twórczości, i więcej: z postawami moralnymi całej generacji ludzi pojawiających się w polskiej twórczości literackiej i filmowej. Rozrachunek ostry, szczery, wnikliwy, gdzie przez każdą scenę, przez każdy fragment dialogu przebija ów skomplikowany, podszyty ironią i liryzmem świat literacki Tadeusza Konwickiego. Dwa filmy Jerzego Skolimowskiego — to także bezpośredni zapis na taśmie motywów moralnych i ideowych pokolenia trzydziestoiatków, pokolenia nie obciążonego, jak generacja Konwickiego, tragiczną pamięcią minionych powikłań. To ta część dzisiejszej młodzieży, która stara się krętymi często drogami, z niedostatkiem świadomości własnej roli, odnaleźć przecież swe miejsce w społeczeństwie i w świecie. Są to filmy skomplikowane, na swój sposób trudne i nie wiem jak je przyjmie publiczność. Ale ranga poruszonych w nich problemów, miara ambicji artystycznych i ideowych — przekracza w tych filmach to wszystko, co oglądaliśmy w większości filmów „normalnej" produkcji.

I dlatego właśnie powracamy do porzuconej ostatnio dyskusji o filmie „autorskim" czy „literackim". Jest to bowiem jakieś nowe zjawisko w polskim filmie. A jeśli daje owoce poważne, to warto pomyśleć o jego perspektywach.

BOLESŁAW MICHAŁEK

* Na str. 10—11 zamieszczamy wyjątek ze scenopisu „Walkowera" oraz wypowiedź Jerzego Skolimowskiego.

Świat literacki Tadeusza Konwickiego
Zbigniew Cybulski w „Salto"

Panie Redaktorze!

Mam pewne pretensje do naszej krytyki filmowej. Jestem przekonany, że cechuje ją asekuranctwo, niepewność i nijakość. Zwłaszcza wtedy, gdy jej opinie są szczególnie ważne — pojawia się jakiś nowy, ambitny i oryginalny film polski i trzeba samodzielnie sformułować własne zdanie.

Tzw. widz masowy nie lubi na ogół filmów ambitnych i nowatorskich — zarówno krajowych, jak i zagranicznych. A jednak jego reakcja na filmy polskie nie jest taka sama, jak na filmy zagraniczne. Widziałem ludzi, zawiedzionych tym czy innym „trudnym" filmem zagranicznym: wyglądają wtedy zwykle trochę niepewnie. Po „Rękopisie znalezionym w Saragossie" natomiast — ci sami widzowie powtarzali pogardliwie opinię: „Czegóż można się spodziewać po polskim filmie!" — oczywiście w przekonaniu, że film jest zły. Absurdalność tej opinii polega na tym, że dotyczy filmu wybitnego. Ale ponieważ film był polski — nikt nie miał cienia wątpliwości.

Niestety, nasi krytycy postępują podobnie. Gotowi są bronić wybitnych filmów zagranicznych — ale nie krajowych. Zamiast okazać im życzliwość, ogłaszają ich absolutną nieprzydatność, podpisując się pod opinią ograniczonych urzędników od kultury i tzw. masowego widza. W ten właśnie sposób zakrzyczano „Zimowy zmierzch" Lenartowicza i „Nikt nie woła" Kutza, filmy niewątpliwie oryginalne i ambitne. Tak też stało się z „Upałem". Dlaczego krytyka filmowa, która potrafiła właściwie ocenić smak „Zalotnika", przyłączyła się do chóru głosów potępiających „Upał"? Dlaczego tak nieżyczliwie przyjęła „Rękopis znaleziony w Saragossie"? O filmie tym można powiedzieć to, co o powieści Potockiego: odczucie jego smaku wymaga dojrzałości, mądrości, kultury artystycznej.

Ale ta ostrożność krytyki polega nie tylko na niechęci wobec filmów dyskusyjnych, lecz ambitnych; także na tym — że „filmy-pewniaki" zdobywają natychmiast entuzjazm krytyki. Przykład: krytyka filmowa uznała, że najwybitniejszym filmem ubiegłego roku był „Pierwszy dzień wolności". Być może, jest to sąd słuszny. Ale asekurancki: wyróżniono faworyta. Rzecz znamienna, że ten sam film wytypowali do nagrody Złotej Kaczki czytelnicy FILMU. Jeżeli asekuranccy są krytycy, to tym bardziej widzowie: w głosowaniu na Złotą Kaczkę starają się raczej odgadnąć i wytypować zwycięzcę, niż wypowiedzieć sąd samodzielny. Co do mnie, głosowałbym na „Upał" w kategorii filmów krajowych i może na „Zalotnika" — w kategorii filmów zagranicznych. Ale wiedziałem, że to się na nic nie zda.

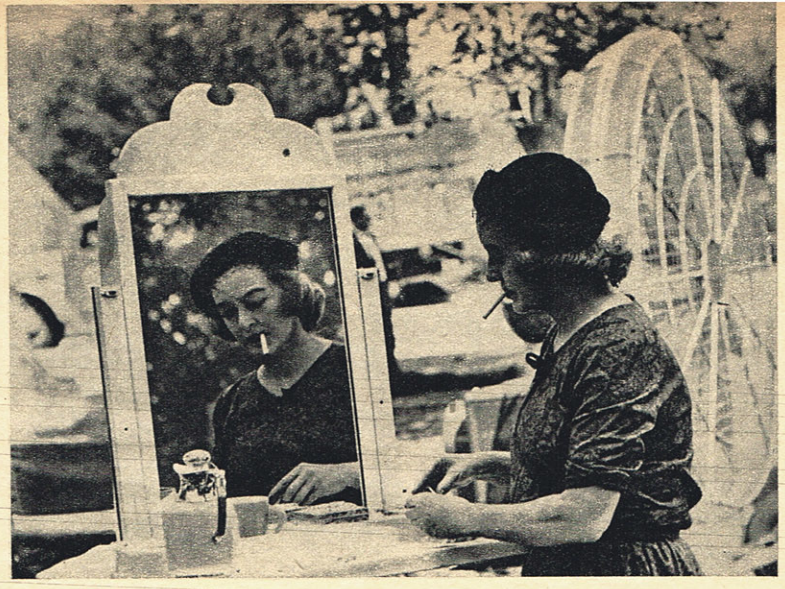
Nie wiem, jakie będą „Popioły" czy „Faraon". Jeżeli okażą się filmami naprawdę wybitnymi, niechże nasza krytyka zrobi wszystko, co w jej mocy, aby widzowie nie wychodzili z kina w przeświadczeniu: „A nie mówiłem? Po polskim filmie niczego dobrego nie można się spodziewać". Pierwszy krok zrobiono z okazji „Rękopisu". Chwała Bogu, zjawiły się w końcu także głosy pozytywne, nawet entuzjastyczne (niestety, były to raczej wystąpienia literatów, a nie krytyków filmowych). Zawołanie „film tylko dla mądrych" może zrobić swoje. Ludzie jednak trochę czytają.

ALEKSY BASELIDES
Bielsko-Biała

„Cicho, cicho, słodka Charlotte!"

Na ekrany amerykańskie wszedł najnowszy film Roberta Aldricha „Hush... Hush, Sweet Charlotte!" (Cicho, cicho, słodka Charlotte!). Bette Davis gra tutaj bogatą plantatorkę z Luizjany, żyjącą samotnie w wielkim opuszczonym domu. Jej obsesją jest walka z zarządem budowy dróg, który pragnie odkupić od niej całą posiadłość, by przeprowadzić tamtędy autostradę. Okoliczni mieszkańcy uważają plantatorkę za umysłowo chorą. Są przekonani, że przed kilkudziesięciu laty zamordowała ona narzeczonego, a ciało ukryła gdzieś w zakamarkach swego domu; teraz obawia się, że w razie rozbiórki domu zbrodnia wyszłaby na jaw. Pewnego dnia na plantację przybywa kuzynka właścicielki (Olivia de Havilland) — twierdząc, że pragnie pomóc swej krewnej w walce z zarządem budowy dróg. W rzeczywistości próbuje doprowadzić właścicielkę domu do katastrofy.

Prasa amerykańska porównuje film z wcześniejszym utworem Aldricha „Co się zdarzyło Baby Jane", który również był zbliżony do gatunku „horror". Na ogół podkreśla się, że „Cicho, cicho, słodka Charlotte" jest mimo wszystko czymś więcej niż powtórzeniem formuły tamtego filmu. Recenzent „Films in Review" pisze: „Baby Jane" miała lepszy scenariusz i była bardziej prawdopodobna, ale za to „Charlotte" góruje nad tamtym filmem lepszą obsadą ról drugoplanowych i reżyserią. Aldrich zwraca tu szczególną uwagę na detale, które są przecież bardzo ważne w filmie będącym połączeniem „kryminału" i melodramatu typu „stary, wymarły dom". Co prawda, zbrodnie i makabryczne wydarzenia stają się w końcu nużące. Nie jest przecież łatwo utrzymać widza w niesłabnącym napięciu przez dwie godziny i trzynaście minut".



Obsesja budowy drogi
Bette Davis

CANNES

Uzupełniając wiadomość o filmach wyświetlanych w Cannes, podajemy, że Związek Radziecki prezentuje na festiwalu film Grigorija Czuchraja „Był sobie dziad i baba", zaś USA — „Mary Poppins", wyróżniony Oscarem za grę Julie Andrews.

A oto tytuły ośmiu filmów, wybranych spośród ponad czterdziestu, które będą wyświetlane podczas Tygodnia Krytyki Filmowej (15—29 maja):

„Szklana klatka" Philippe Arthuysa i J. L. Levi-Alvareza (Francja), „Zdarzyło się to u nas" Kevina Brownlowa i Andrewa Mollo (Anglia), „Kochanek" Francisco Regueiro (Hiszpania), „Walkower" Jerzego Skolimowskiego (Polska), „Kot w worku" Gillesa Groulxa (Kanada), „Andy" Richarda C. Sarafiana (USA), „Dziura na księżycu" Uri Zohara (Izrael), „Diamenty nocy" Jana Nemeca (Czechosłowacja).

Jeszcze jeden Szwejk

Znany reżyser zachodnioniemiecki Kurt Hoffmann („Strachy w zamku Spessart") pragnie nakręcić film „Dobry demokrata Szwejk" — satyrę na życie polityczne w NRF. W głównej roli wystąpi Heinz Rühmann.

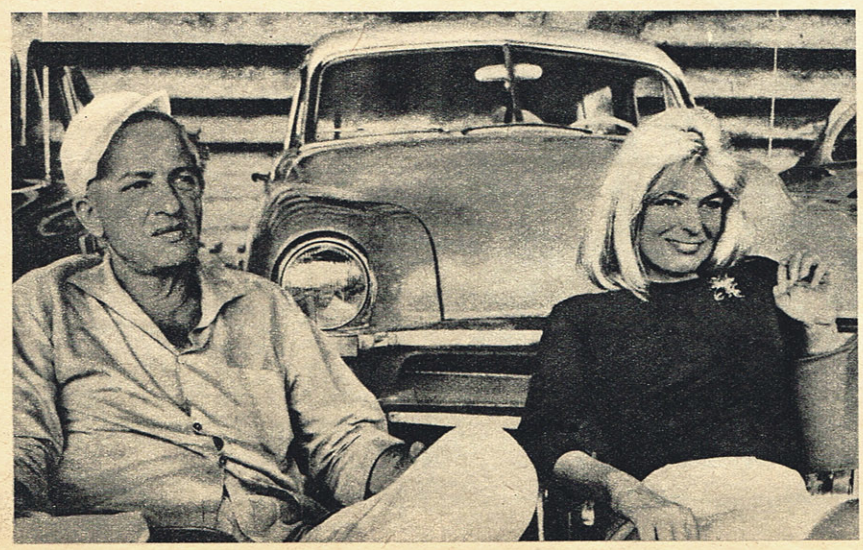
ŚLADEM „NOWEGO FILMU" W USA

Awangardowy poeta amerykański Allen Ginsberg współpracuje często z młodymi filmowcami ze „szkoły nowojorskiej". Na podstawie jednego z jego utworów powstał głośny swego czasu film eksperymentalny „Działa wśród drzew" reż Jonasa Mekasa, jednego z „wodzów" amerykańskiej awangardy filmowej. Oto uwagi Ginsberga o środowisku filmowym „beatników" — w wywiadzie udzielonym czeskiemu tygodnikowi „Divadelni a Filmove Noviny":

— *Co to jest „nowy film"? To film bez producenta, bez dystrybutora, bez atelier, a przede wszystkim — bez pieniędzy. Jego definicja brzmi z reguły: jeden człowiek plus kamera. Zdjęć dokonuje się w kilku typowych wnętrzach: w sypialni, na korytarzu, na schodach, w toalecie itp. — a przede wszystkim na ulicy. Tam zresztą leżą najlepsze tematy. Wystarczy się po nie schylić.*

Chociaż proponuję filmowcom pomysły i piszę im scenariusze, nie sądzę, by film był jakimś wyjątkowym środkiem wyrazu, doskonalszym od poezji — od czystej poezji. Nasze poetyckie wizjonerstwo najpełniej dochodzi do głosu poprzez wyobraźnię typu werbalnego.

Właśnie piszę scenariusz dla Franka Perry (autor „Dawida i Lizy"). Ma to być długi film, a będziemy go kręcić tym dłużej, że nie mamy forsy. Ja sam w nim zagram, tym razem jako gwiazda. W „Działach wśród drzew" byłem tylko recytatorem. Film będzie oparty na różnych chwytach surrealistycznych (eksplozja szklanki z sokiem itp.). Coś podobnego próbował kiedyś robić Bunuel, ale jego surrealizm miał charakter formalny. Nam chodzi o podporządkowanie tematu określonym poetyckim skojarzeniom.



Ciągle ci sami
Jules Dassin i Melina Mercouri

Klejnoty królewskie

Jules Dassin, niezrażony niepowodzeniem swego ostatniego filmu „Topkapi", nakręci utwór utrzymany w podobnym, sensacyjnym stylu pt. „Klejnoty królewskie". Ekipa aktorska pozostaje bez zmian: Melina Mercouri, Maximilian Schell i Peter Ustinov.

DŁUG ...ONOWA

Twórczość wybitnego pisarza radzieckiego Andrieja Płatonowa, który padł ofiarą represji w okresie kultu jednostki, zaczyna coraz żywiej interesować filmowców. Młody reżyser Rezo Esadze, absolwent WGIK-u, pracuje nad filmem „Fro", według jednego z wczesnych opowiadań Płatonowa. Jest to liryczna opowieść o samotnej kobiecie, której mąż wyjechał na Daleki Wschód. W rolach głównych wystąpią: A. Zabjałowa i G. Juchtin.

Jednym zdaniem

...i Philippe Leroy grają razem w filmie „Dziewczyna z jeziora" reż. ...sellianiego.

*

...ngiel Wyłczanow, autor „Słońca i cienia", kręci film „Wilczyca": akcja ...ię w środowisku młodzieżowym.

*

...Marchand (na zdjęciu), bohaterka „Cleo od piątej do siódmej", objęła ...e w filmie Henri Calefa „Godzina prawdy" — o więźniarce obozu kon...go, która po dwudziestu latach spotyka jednego ze swych prześladow...

NOWY TRNKA

Giovanni Boccaccio, autor „Dekameronа", był pisarzem płodnym. Żadna z jego książek nie przetrwała dłużej od życia autora — dziś pochylają się nad nimi jedynie historycy literatury. „Dekameron" zaś, uchodzący swego czasu za zbiór mało interesujących, tyle że pieprznych, anegdotek — pozostał utworem nieśmiertelnym, powszechnie czytanym.

Jiri Trnka, po serii tematów współczesnych, sięgnął ostatnio po „Dekamerona" i zrealizował kukiełkową historyjkę o Archaniele Gabrielu i pani Gęsi. Reżyser uniknął przy tym pokus pornografii, narzucił opowieści styl starej, renesansowej anegdotki. Powstało dziełko samorodne, inteligentne, rozegrane dowcipnie i z dobrym smakiem.

Trnkę zainteresowały głównie obie postacie: naiwnej i świątobliwej mieszczki oraz sprytnego mnicha, który zdobywa ją — podając się za Archaniola Gabriela. Reżyser opracował swój film bardzo precyzyjnie, przywiązując wagę do najdrobniejszych szczegółów. Każdy gest, każdy ruch ma tu swoje znaczenie — i świadczy o tym, że Trnka jest nie tylko znawcą życia i jego doczesnych uciech, ale także psychologiem, który potrafi przeniknąć głęboko do duszy ludzkiej.

Swego czasu krytyka zarzucała Trnce formalizm. Mówiono o tym powszechnie i bardzo głośno. Dziś mówi się — tym razem po cichu — o jego konserwatyzmie. Nic bardziej fałszywego. Stary i wytrawny mistrz po prostu unika modnych nowinek, jego filmy mają własną siłę artystyczną i świeżość. Najlepiej świadczy o tym fakt, że film „Archanioł Gabriel i pani Gęś" zebrał w ciągu jednego tylko miesiąca dwie nagrody: na festiwalu w Oberhausen i w Karlovych Varach, w czasie Dni Krótkiego Filmu.

JAROSLAV BOCEK

Bez pornografii
„Archanioł Gabriel" Trnki

Pocztówka z Pragi

Dotacja dla Bonda

„Goldfinger", jeden z filmów o przygodach Jamesa Bonda, zarobił w kinach brytyjskich ponad milion funtów szterlingów. Mimo tak dużego zysku, film ten ma jeszcze otrzymać dotację w wysokości 400 tysięcy funtów. Angielski miesięcznik „Films and Filming" komentuje tę decyzję jako „zwariowaną", dodając, że „nadszedł już czas, aby rozpoczęto popierać finansowo utwory naprawdę wartościowe tematycznie i artystycznie".

ODNALEZIONO FILM FLAHERTY'EGO

W Kanadzie odnaleziono przypadkowo film Roberta Flaherty'ego „Wyspa za 24 dolary", zrealizowany przez słynnego dokumentalistę w roku 1925. Ten dwuaktowy, poetycki film o Nowym Jorku został w roku 1926 skrócony o połowę, a następnie posłużył do tzw. tylnej projekcji, czyli tła dla wielkiej rewii nowojorskiej. Od prawie czterdziestu lat ów film Flaherty'ego uważano za zaginiony.

...ENZURA KATOLICKA WE FRANCJI

...447 filmów fabularnych wyświetlanych we Francji, cenzura ...uznała 86 za godne uwagi, 82 — nie warte obejrzenia, 69 — ...we. Wśród 57 filmów produkcji rodzimej aż 27 uznano za

...WIERNY MANNOWI

...yser Rolf Thiele („Rosemarie wśród milionerów") zrealizo... „Tonio Krögerze", film oparty na opowiadaniu Tomasza ...u Wälsungów". Rzecz dzieje się w Niemczech wilhelmow... wojną światową. Przy scenariuszu współpracowała córka

...ęła film z uznaniem. „Nigdy dotąd — pisze znany krytyk ...kałem się z tak wierną adaptacją utworu Manna. Reżyse... ...imat i ironiczny styl pierwowzoru".

...adulina o filmie

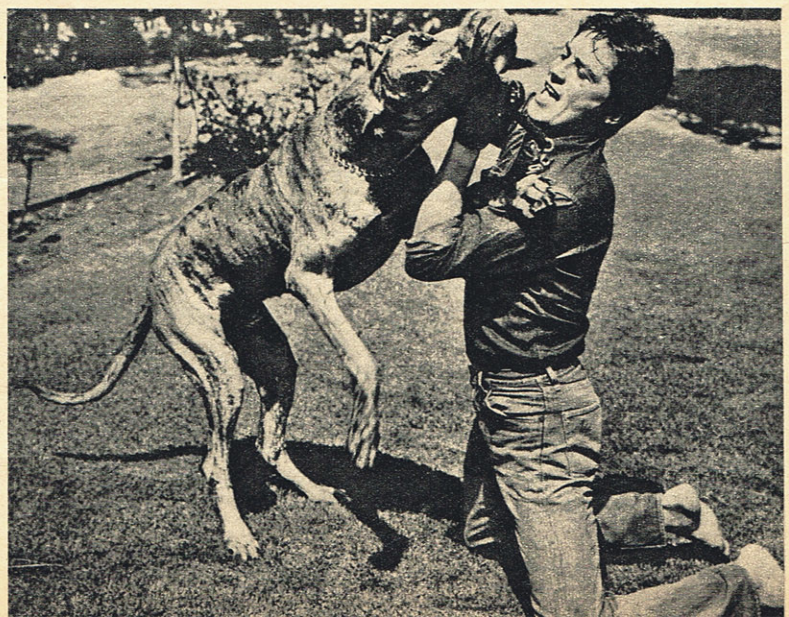
...Bella Achmadulina napisała swój pierwszy scenariusz „Czy... ...iążki Jurija Nagibina.

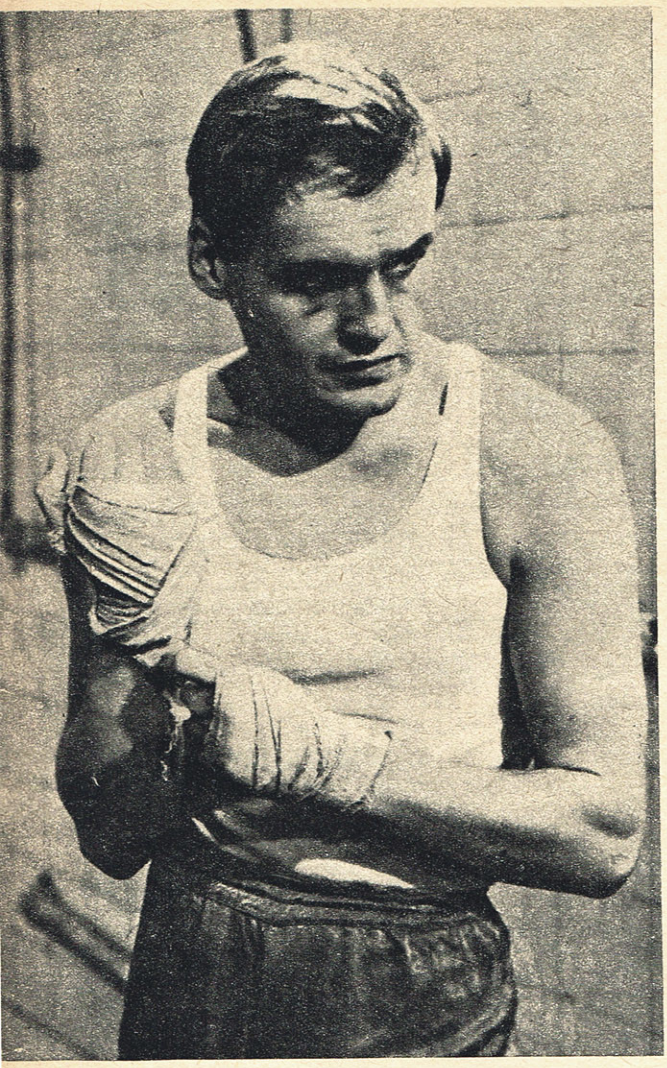
...scenariusz – mówi Achmadulina – ponieważ urzekła mnie ... i postacie jej młodziutkich bohaterów, których tak wielu ...się nieco od literackiego pierwowzoru, w scenariuszu poja... ...we sytuacje. Staralam się jednak zachować koloryt i roman...

...przy scenopisie – wraz z reżyserem Aleksiejem Sacharo... konsekwentną chronologię wydarzeń. Przede wszystkim zaś ...wiersze. Napisałam ich sporo, przewijają się przez cały film ... komentarz zdarzeń.

KŁOPOTY PECKINPAHA

Pisaliśmy niedawno, że Sam Peckinpah, reżyser amerykański indiańskiego pochodzenia, rozpoczął realizację swego czwartego filmu „Cincinnati Kid". Jednak wskutek zatargu z producentem odebrano mu reżyserię, powierzając ją Normanowi Jewinsonowi. Peckinpah wyjechał do Hongkongu, gdzie zamierza nakręcić „Polowanie na tygrysa" — drugi hollywoodzki film, w którym wystąpi Alain Delon (na zdjęciu — w swej posiadłości w Kalifornii).





Aplauz na urodziny
Jerzy Skolimowski

UJĘCIE 16:

Ogłuszający łoskot zderzających się samochodów. Na tarasie kawiarni poruszenie. Kilka osób wstaje i wybiega. Zjawia się kelnerka, podaje Andrzejowi rachunek.

ANDRZEJ: — Co to jest?

KELNERKA: — Rachunek. Tu łatwo można zapomnieć zapłacić. Ja mogę być w kuchni, a tu — hop! — przez balustradę — i już!

TERESA: — Tu wszyscy tacy?

MIECIO: — Jacy? Nie, są jeszcze ci, co pracują. Ja też kiedyś chciałem pracować, ale mi nie wyszło! Panie! Mówią, że ziemia jest okrągła, a żelówki w którą stronę się ścinają? (przez taras przebiega kilka psów) *O! Wie pan, byłem u psy... psy... psycho- logo- tego... Dali mi jabłko — ja je obrałem, jak zjadłem skórkę, a jabłko wyrzuciłem — to się dopiero zdziwili.*

Andrzej wstaje i bez słowa odchodzi. Przebiega obok miejsca, gdzie nastąpiła kraksa — nie zwracając w ogóle uwagi na leżący na dachu samochód. Rozlega się wołanie:

PRZECHODZIEŃ: — Halo! Halo! Stój pan!

KOBIETA: — Panie, panie. Stój pan! Zegarek pan zgubił.

Andrzej puka do sklepiku Staruszka, gdzie rano odbywało się karmienie psa urodzinowym tortem.

STARUSZEK: — Wie pan, tort trzeba było kupić w uspołecznionym. Ci prywaciarze to mi zawsze jakieś świństwo wtrynią.

ANDRZEJ: — Nie smakował psu, nie zjadł?

STARUSZEK: — Smakowało! Zjadł i zdechł! W same urodziny.

ANDRZEJ: — Tak, wie pan... Urodziny to jest właściwy dzień, żeby pomyśleć o śmierci.

STARUSZEK: — Ile pan powiada za to radio? 300?

ANDRZEJ: — Nie, to pan mówił, ale proszę (Andrzej wyjmuje z kieszeni radio Eltra).

STARUSZEK: — Panie, co to za handel?! Niech się pan targuje. Musi pan powiedzieć swoją cenę. Ja panu daję 320, dobra?

ANDRZEJ: — No dobrze, bierz pan.

STARUSZEK: — Nie, panie, ja tak dawno nie handlowałem, a pan mi psuje cały interes... No, musi pan powiedzieć swoją cenę! Ja panu za mało daję!

ANDRZEJ: — 500 złotych.

STARUSZEK: — 350.

ANDRZEJ: — 490.

STARUSZEK: — 400. Ostatnie słowo!

ANDRZEJ: — 480, amen!

STARUSZEK: — 420! Niech tu skonam! Tfu!

Andrzej wręcza Staruszkowi radio, bierze pieniądze i odchodzi.

MILICJANT: — Stójcie, obywatelu, stać! Trzeba wyjaśnić.

UJĘCIE 17:

Andrzej w komisariacie badany przez oficera milicji.

OFICER MO: — Nazwisko?

ANDRZEJ: — Andrzej Leszczyc.

OFICER MO: — Lat?

ANDRZEJ (namyśla się chwilę): *29.*

OFICER: — Nie pamiętacie, ile macie lat? Pokażcie no dowód.

ANDRZEJ (wręcza oficerowi dowód): *— Zastanawiałem się co powiedzieć, bo za kilka godzin kończę 30 lat, to nie wiedziałem co powiedzieć, że 29 czy...*

OFICER: — Ja się was pytam w tej chwili, ile macie lat — to mówcie, ile macie lat w tej chwili.

ANDRZEJ: — Jest napisane. W tej chwili mam 29 lat, 364 dni i 15 godzin.

OFICER: — No, no, bez żartów! Dlaczego żeście uciekali z miejsca wypadku?

ANDRZEJ: — Zaraz, z jakiego miejsca wypadku? Przecież ja biegłem do sklepu. Nigdzie nie uciekałem.

OFICER: — A to wasz zegarek?
ANDRZEJ: — Mój.

OFICER: — No, to pokażcie, co tam jeszcze macie w kieszeniach. Jaki wasz zawód, Leszczyc?

ANDRZEJ (wyciąga z kieszeni cztery zegarki na rękę): *— Oblałem dyplom w zeszłym roku na Politechnice.*

OFICER: — To nie jest zawód oblewanie dyplomu.

MILICJANT (wprowadza Starca, stawia na stole szczura w formalinie): *— Obywatelu poruczniku, straszył dzieci na ulicy.*

STARZEC: — Ja to odnosiłem do gabinetu zoologicznego, bo pożyczyłem sobie do domu. Żadnych dzieci nie widziałem!

„WALKOWER"

Obok drukujemy fragmenty scenopisu nowego filmu Jerzego Skolimowskiego „Walkower". Film ten wchodzi wkrótce na ekrany; wyświetlany też będzie w Cannes podczas Tygodnia Krytyki Filmowej. Pierwszy film Skolimowskiego — „Rysopis", nie wyświetlany jeszcze w Polsce, pokazano podczas międzynarodowego spotkania krytyków w Mediolanie (piszemy o tym na str. 12 — 13); reprezentować też będzie polską kinematografię na Festiwalu Nowego Filmu w Pesaro.

Jerzy Skolimowski (współautor scenariusza „Niewinnych czarodziejów" Wajdy i „Noża w wodzie" Polańskiego), poeta, absolwent łódzkiej szkoły filmowej, należy dziś do najciekawszych młodych reżyserów — nie tylko polskich. Jego filmy mówią o problemach młodzieży, zawierają również ciekawe propozycje artystyczne. Sam jest autorem scenariusza, reżyserem i odtwórcą głównej roli.

„Walkower" jest historią trzydziestoletniego mężczyzny, bez zawodu, bez perspektyw, który przybywa do budującego się obiektu przemysłowego. Nie wie, co ze sobą począć; chce tu stoczyć amatorską walkę bokserską, żeby zażyć choć trochę sukcesu...

OFICER: — Dobra, dobra, zabierzcie to. Sprawdźcie, komu zginęły te zegarki.

MILICJANT: — Tak jest.

OFICER: — A coście mieli takiego pilnego, żeście tak biegli do tego sklepu?

ANDRZEJ: — Nie lubię widoku krwi, to dlatego...

OFICER: — Tak, ale za to zegareczki lubicie. Szybkich pare ruchów i chodu!

MILICJANT (zwraca się do ludzi zgromadzonych przed komisariatem): *— Świadkowie wypadku, komu zginął zegarek?*

KOBIETA: — Mnie zginął, mnie!

Oficer z satysfakcją kiwa głową.

MILICJANT: — Jaki?

KOBIETA: — Budzik mi zginął, z okna. Bo my na parterze mieszkamy.

OFICER: — A coście kupili w tym sklepie, pokażcie?

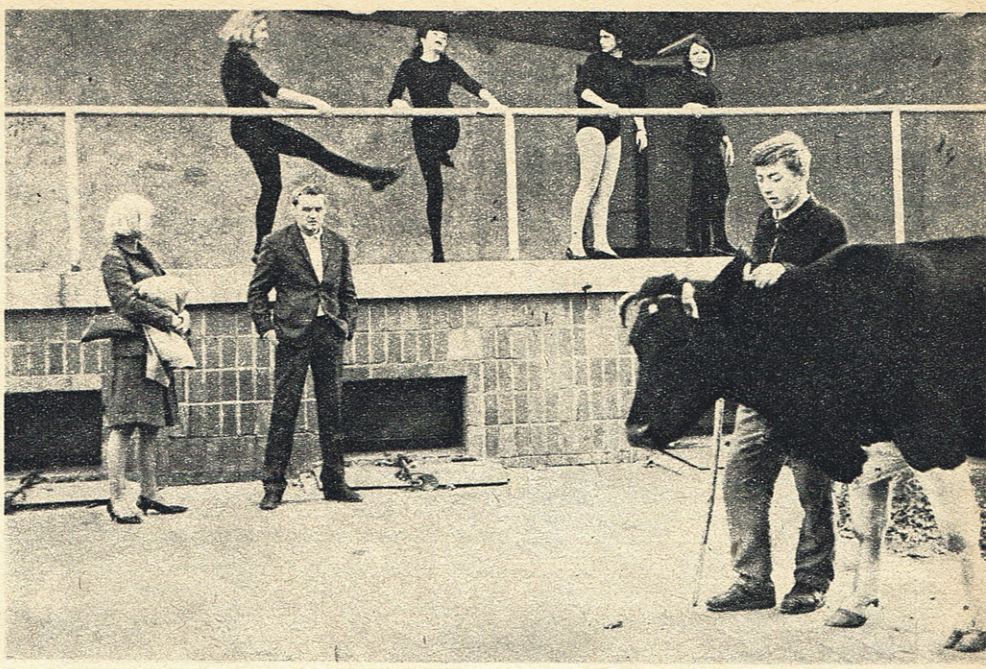
ANDRZEJ: — Bo w kombinacie odbywają się zawody, pierwszy krok bokserski i tam jest jeden znajomy — chciałem mu dopomóc, bo uczył mnie kiedyś boksu, to chciałem od tego staruszka wagę wypożyczyć... A te zegarki w karty wygrałem. Chyba wolno, nie?

OFICER: — To wyście boksowali, tak?

ANDRZEJ: — Tak.

OFICER (uderza Andrzeja lekko w brzuch): *— Postawa! Wyprowadźcie lewy sierp! No, no, no... Tu — na tarczę.*

Andrzej przyjmuje postawę bokserską, potem uderza w otwartą dłoń oficera. Oficer gestem daje Andrzejowi znak, by zabrał zegarki. Andrzej chowa zegarki i wychodzi.



Czy mogę mieć autorytet?
„Walkower"

UJĘCIE 18:

Kelnerka stoi przy stoliku Teresy. Wchodzi Andrzej.

KELNERKA: — Teraz do Warszawy ma pani osobowy, 17.50.
Andrzej chce uregulować rachunek.

KELNERKA: — Już zapłacony.
Teresa i Andrzej schodzą z tarasu, idą ulicą.

TERESA: — Ty, czy ja mogę mieć autorytet?

ANDRZEJ: — Na dworzec to nie w tę stronę, właśnie byłem po forsę. Miałem w walizce.

TERESA: — A po co ja na dworzec?

ANDRZEJ: — Pytałaś się o rozkład, myślałem, że... A ja mam pomysł na urodziny, z tłumem ludzi, okrzyki na moją cześć...

TERESA: — Bo czasem trzeba coś wyjaśnić. Patrzą na mnie, ja się odwracam i nikogo za mną nie ma. To ja mam autorytet?

ANDRZEJ: — Dziesięć lat temu jedna... Żeby mieć autorytet wyrzucała mnie z Politechniki.

TERESA: — A dziesięć lat temu miałam 17 lat.

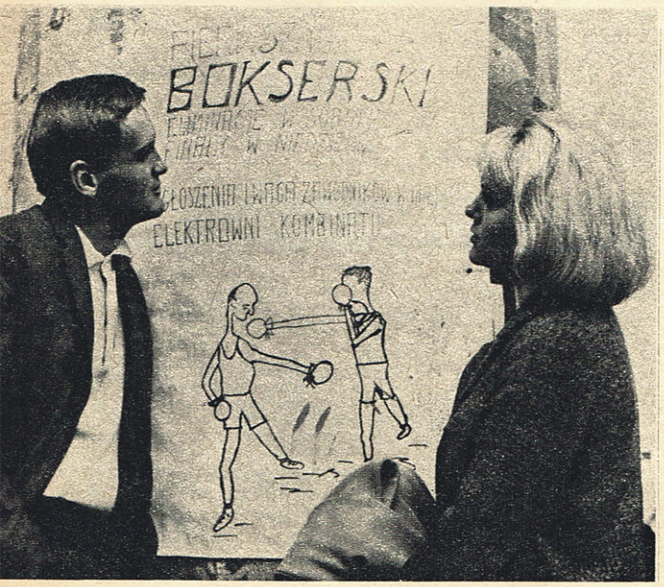
ANDRZEJ: — „Koledzy! Co do Leszczyca, to autorytet mój i organizacji, bo zostałam wybrana po to, by oczyszczać nasze szeregi z takich..."

TERESA: — Pamiętam cię jak wyglądałeś. Bikiniarz!

ANDRZEJ: — Robią różne rozrachunki, a mało kto pamięta, co to znaczyło bikiniarz.
Drogę zastępuje im kobieta z kurą.

KOBIETA: — Proszę pana, mam do pana taką głupią prośbę. Może pan zechce mi to zarżnąć, bo ja... jestem taka delikatna...

TERESA: — Pani da.
Teresa bierze kurę i zostaje w tyle z kobietą.



Nigdy bez walki
Jerzy Skolimowski i Aleksandra Zawieruszanka

Przed dziesięciu laty Teresa miała siedemnaście lat i była razem z Andrzejem na pierwszym roku Politechniki, a teraz ona jest panią inżynier, ma zawód, pracę, perspektywy — a on ma trzydzieści lat, nie ma zawodu, pracy i projektów, ale ma pomysł, żeby w tym dniu jego trzydziestych urodzin ludzie wiwatowali na jego cześć i bili brawo, bo i on pragnął uznania. Gdyby wystąpił na ringu i zwyciężył — tak, to jest pomysł na urodziny.

Razem zaczynali — a teraz ona silna, pewna siebie, z dyplomem i nagrodami, i trzy lata młodsza od niego — a on, prócz tych zegarków w kieszeni, czy on ma coś jeszcze, czy wie przynajmniej, że jeśli jeszcze raz zdobędzie się na wejście na ring, to będzie to już po raz ostatni?

Ale czy ona rzeczywiście jest tak mocna, a on czy naprawdę taki słaby? Jeżeli uciekają wszyscy, to odważnym wśród nich jest ten, kto ucieka ostatni. Albo ten, kto wraca.

Bo wiele w życiu można oddać walkowerem, może się nawet zdarzyć walkower od życia — jak śmierć tej dziewczyny pod kołami pociągu — ale dochodzi się wreszcie do tego, że już niczego nigdy, za nic — bez walki. To wtedy:

.....po czymś takim, jak młodość albo miłość
z ręką na gardle — chce wszystko naprawić
i poprawia krawat."

Ten wiersz, ten sam w „Rysopisie" i „Walkowerze" — i ten sam bohater, Andrzej Leszczyc, coraz starszy — i jeszcze ta dziewczyna z „Rysopisu", która w „Walkowerze" ginie pod pociągiem i która już nigdy nie będzie starsza, bo jej już nie ma.

JERZY SKOLIMOWSKI

●

Scenariusz i reżyseria: JERZY SKOLIMOWSKI. Zdjęcia: ANTONI NURZYŃSKI. Scenografia: ZDZISŁAW KIELANOWSKI. Kierownictwo produkcji: JERZY NITECKI. W rolach głównych: ALEKSANDRA ZAWIERUSZANKA i JERZY SKOLIMOWSKI. Zespół SYRENA.

Krytycy 15 krajów
W prezydium: Vera Volman (przewodnicząca FIPRESCI), Vinicio Beretta — z lewej i Bolesław Michalek (wiceprzewodniczący)

KRYZYS POWSZECHNY?

SPOTKANIE KRYTYKÓW W MEDIOLANIE

Pod koniec kwietnia odbyło się w Mediolanie spotkanie krytyków filmowych z piętnastu krajów europejskich i pozaeuropejskich, zrzeszonych w międzynarodowej federacji krytyki filmowej FIPRESCI. Spotkanie, które doszło do skutku dzięki pomocy dyrekcji Mediolańskich Targów Filmowych, poświęcone było tematowi sformułowanemu jako „Tendencje we współczesnym filmie". Dwa podstawowe referaty wygłosili przedstawiciele krytyki: francuskiej — Pierre Billard, i radzieckiej — Ludmiła Pogożewa. Dyskusja nie ograniczyła się, rzecz jasna, do tych kinematografii, lecz rozszerzona została o aktualne problemy filmu czechosłowackiego, włoskiego i polskiego. Podczas spotkania demonstrowane były nowe filmy, a wśród nich „Rysopis" Skolimowskiego, czechosłowackie — „Czarny Piotruś" Formana i „Diamenty nocy" Nemeca, radziecki „Cienie zapomnianych przodków" Paradżanowa, włoski „Ucieczka" Spinoli, francuski „Yoyo" Etaixa oraz angielskie filmy krótkometrażowe. Spotkanie mediolańskie było już drugą z kolei imprezą tego typu. Następna odbędzie się w roku przyszłym — najprawdopodobniej również w Mediolanie — i zajmie się tym razem zagadnieniami rozpowszechniania filmów ambitnych — problemowych i artystycznych, możliwościami ich najlepszego dotarcia do widza oraz stworzeniem odpowiedniego klimatu dla ich odbioru.

W OJCZYŹNIE „NOWEJ FALI"

Sytuacja kinematografii francuskiej nie jest — jak twierdzili krytycy francuscy — zbyt różowa. W ostatnim okresie nie powstało ani jedno dzieło wybitne; po burzach, jakie spowodowały „nowa fala" i „cinéma-vérité", nastąpiło uspokojenie, noszące właściwie cechy stagnacji. W obawie przed krachem finansowym i pomyłkami artystycznymi, do jakich mogłyby doprowadzić śmielsze przedsięwzięcia, nikt już nie dokonuje rewolucji, a dawni rewolucjoniści zgodzili się na kompromis. Choć — kto wie — może to także sprawa dojrzałości, pozostawienia za sobą okresu młodzieńczego buntu? Tak czy inaczej — kinematografia francuska ustabilizowała się, korzysta ze swych bogatych tradycji i jedynie od czasu do czasu dokonuje małych rewolucji, które często nie zostają nawet zauważone.

Za klasyczne przykłady „powrotu do tradycji" (temat, gatunek, postacie) uważane są takie filmy, jak „Gładka skóra" Truffauta, „Tomasz oszust" Franju czy „Mata Hari" Richarda. Tradycyjne jest także zainteresowanie problematyką moralną („Szczęście" Vardy) i społeczną czy polityczną. Ta ostatnia związana jest z wojnami w Indochinach („Oddział 317" Schoendoerffera), w Algierii („Oporny" Cavaliera) czy sprawami rasizmu („Szklana klatka" Arthuysa). Wszystkie te filmy są — niezależnie od ich jakości — konwencjonalne, opierają się na wypracowanych już wzorach, „tradycyjne" w ujęciu problemów oraz wyrazie artystycznym.

Filmy autorskie przeżywają obecnie swe chude lata. Brak swobody artystycznej i niechęć do podejmowania większego ryzyka spowodowały, że na placu boju pozostali (nie licząc takich wyjątków jak np. Tati, który dopiero realizuje swój nowy film) Pierre Etaix ze swą niepowtarzalną komedią „Yo-yo" oraz Jean-Luc Godard ze swym filmem fantastycznym „Nowa przygoda Lemmy Cautiona". Resnais nie robi żadnego filmu, Truffaut — też; Astruc — już od trzech lat milczy. Drach czy Chabrol robią filmy konwencjonalne, poniżej swych możliwości (trzeba przecież żyć!). Lata tłuste przeżywają natomiast filmy rozrywkowe, przede wszystkim komedie i filmy „czarne". Zdarza się, że niektóre z nich wybiegają poza utarte szablony, że zrobione są z pewną inwencją a nawet zacięciem parodystycznym („Człowiek z Rio"). Mówi się więc czasami o „uszlachetnieniu" francuskich filmów rozrywkowych.

A co z „cinéma-vérité"? Choć toczą się ciągle jeszcze zacięte spory i długie dyskusje, powszechny stał się pogląd, że „cinéma-vérité" straciło rację bytu w kinie. Zyskało ją natomiast w telewizji. „Cinéma-vérité" ulegało i ulega zresztą nadal stałej ewolucji, odchodząc od „analizy biegu życia", a zbliżając się do „analizy ludzkiej myśli". Szczególnie ważne dla żywotności i wartości tej metody (obojętne — w kinie czy w telewizji) jest zerwanie z bierną rejestracją, z obiektywizmem za wszelką cenę i nadanie jej funkcji kreacyjnej, interpretacyjnej — na co w czasie mediolańskiego spotkania kładli silny nacisk Polacy. Niezależnie od dalszych losów „cinéma-vérité", nie sposób nie widzieć ogromnego wpływu, jaki wywarła ta metoda na film fabularny — w rysunku postaci i środowiska, w inscenizacji nawet. Jest to zresztą proces, który zapoczątkowała „nowa fala", a „cinéma-vérité" go niejako uprawomocniło.

GROŹBA DOLARA

To nie slogan, lecz realny fakt i poważne niebezpieczeństwo. Kapitał amerykański, który wcisnął się zarówno do dystrybucji jak i do produkcji, zaczyna odgrywać coraz większą rolę. Jest to zjawisko typowe dla wielu kinematografii zachodnioeuropejskich, szczególnie zaś widoczne we Francji i we Włoszech. Najatrakcyjniejsze francuskie filmy rozrywkowe rozpowszechniane są przez firmy amerykańskie. We Włoszech większość filmów eksploatowana jest przez Amerykanów. Wykupują oni także wytwórnie. To proste — filmy są coraz droższe, a rodzimi producenci nie są w stanie zaspokoić np. finansowych żądań Brigitte Bardot czy Jean-Paul Belmonda. Muszą więc korzystać z pieniędzy amerykańskich. Robią to nawet najwięksi producenci, jak choćby Carlo Ponti (mąż Sophii Loren), prawdziwy potentat włoskiego filmu.

Na rezultaty nie trzeba było długo czekać — rozpoczęły się pierwsze bezpośrednie ingerencje. De Sica opowiadał na jednej z konferencji prasowych, że w „Małżeństwie po włosku" zmuszono go do nakręcenia kilku scen na wyraźne żądanie Amerykanów. Destrukcyjny wpływ tych ingerencji będzie się, oczywiście, wzmagał.

Dopatrywanie się już dziś w ekspansji dolara jedynej czy też głównej przyczyny kryzysu kinematografii zachodnioeuropejskich — byłoby dużym uproszczeniem. Sytuacja jest znacznie bardziej złożona — zwracali na to uwagę znani krytycy Ugo Casiraghi i Gadda Conti. To, co ma chyba największe znaczenie — to niewłaściwy stosunek państwa do produkcji i rozpowszechniania filmów. Stąd też uporczywa walka o wprowadzenie nowej „Ustawy filmowej" (inicjatorami są socjaliści), która przyznałaby priorytet twórczości krajowej, a wśród niej — tej ambitnej, o dużych walorach intelektualnych i artystycznych.

Niezmiernie interesujący jest tu projekt utworzenia państwowego biura wynajmu, stworzenia systemu rozpowszechniania filmów nie tylko na zasadach komercjalnych. Na razie jednak wyświetlaniem filmów ambitnych zajmują się kina studyjne, prowadzone notabene przez krytyków (w Mediolanie istnieją dwa takie kina). Mówił o tym obszernie świetny krytyk i współautor filmu „Do broni, jesteśmy faszystami!" — Lino Micciche.

Tymczasem jednak sytuacja kinematografii włoskiej jest równie niewesoła jak francuskiej. Wielu młodych reżyserów — Vancini, Olmi, Petri — ma kłopoty ze znalezieniem producentów. Jedynie Pasolini daje sobie jakoś radę. Duża część reżyserów pracuje dla telewizji: Rossellini, Soldati, Blasetti, Gregoretti. We włoskim filmie trudno dziś zauważyć — twierdzą krytycy włoscy — jakieś istotne, jasno zarysowane tendencje (poza „tendencjami" robienia westernów czy supergigantów). Nie istnieją też żadne grupy reżyserów, mających i realizujących jakiś określony program ideowy czy artystyczny. Do niedawna program taki jeszcze

Złe wpływy
„Ucieczka" Giovanna Ralli i Anouk Aimée

istniał — był nim neorealizm w najróżniejszych swych odmianach. Dziś młodzi są pod wpływem „wielkich" — Felliniego czy Antonioniego. Pod złym wpływem, jako że są to wielkie indywidualności, których naśladować nie sposób. A jeśli się to, mimo wszystko, czyni — rezultaty są smutne, o czym mogliśmy się przekonać oglądając film „Ucieczka" (nieudana, choć w jakiś sposób ambitna, kopia filmów Antonioniego). Zresztą był to podobno najciekawszy włoski film ostatnich kilku miesięcy.

Cechą charakterystyczną włoskiego świata filmowego jest jego rozbicie i skłócenie. Jako anegdotę cytuje się odpowiedź Felliniego, gdy go zapytano co sądzi o Antonionim („Antonioni — a kto to taki?") i Antonioniego, gdy go pytano o Felliniego („Fellini? — to ten asystent Blasettiego?"). Faktem jest, że twórcy włoscy nie walczą wspólnie, nie występują solidarnie, nie tworzą żadnej zwartej grupy. Są — jak to pisał Moravia — „samotnymi ptakami".

DRUGA STRONA MEDALU

Jedną z nielicznych kinematografii, która wykreśliła ostatnio ze swego słownika słowo „kryzys", jest oczywiście kinematografia czechosłowacka. Jej dobra passa trwa zresztą nadal. Ranga filmu czechosłowackiego nie może już być dzisiaj kwestionowana (co prawda, u nas czyni się jeszcze ciągle takie próby). Wzrasta więc zainteresowanie przyczynami tego — jak by nie było — niezwykłego zjawiska. Przyczyn — o czym mówili krytycy czechosłowaccy, m.in. Liehm — jest kilka. Dużą rolę odegrała zmiana organizacji produkcji; skorzystano tu przede wszystkim z doświadczeń polskich — zaadaptowano dobre, uniknięto złych. W twórczości filmowej — co związane było z ogólnymi przemianami i mądrą polityką kulturalną — zapanowała swoboda myśli. Głos zabrały prawie jednocześnie dwa pokolenia — starsze („czterdziestolatków") i młodzi. Pierwsi, rozpoczynając odnowę filmu czechosłowackiego, byli jeszcze odcięci od światowej sztuki, nie tylko zresztą filmowej, i dlatego nieraz wpadali w pułapkę formalizmu („Biały gołąb"), uniknęli natomiast na ogół akademizmu formy czy anachronizmu myślenia. Młodzi — świetnie już obznajomieni z tym, co się we współczesnej sztuce filmowej dzieje — potrafili znaleźć swój własny język. Wszyscy zaś interesują się podobnymi problemami. Stronią od filmu łatwego, komercjalnego, są admiratorami „szczegółu rzeczywistości" (świata zewnętrznego i wewnętrznego — stąd pokrewieństwa, np. z filmami Skolimowskiego) traktują sztukę nie jak proste odbicie rzeczywistości, tylko jako swoistą rzeczywistość będącą w oczywistych związkach z życiem. Nie unikają też dyskusji merytorycznych czy estetycznych, lecz śmiało je podejmują.

Czechosłowacka „nowa fala" nie byłaby jednak możliwa — o czym wyraźnie mówili tamtejsi krytycy — gdyby uprzednio nie istniała „nowa fala" francuska, „szkoła polska", angielskie filmy realistyczne czy włoskie filmy społeczne.

Kinematografia czechosłowacka ma, oczywiście, i swoje kłopoty. Niebezpieczna jest powszechna chęć robienia filmów na najwyższym poziomie intelektualnym i artystycznym. Reżyserzy dobrych filmów — tradycyjnych i rozrywkowych (również bardzo potrzebnych) — robią filmy-nieporozumienia, których publiczność nie chce, naturalnie, oglądać. Konieczne staje się również zreorganizowanie aparatu rozpowszechniania i dostosowania go do aktualnego stanu produkcji filmowej, dzielącej się coraz wyraźniej na dwa nurty: film — sztukę i film — rozrywkę. Wyświetlanie filmów Chytilovej w normalnych kinach skończyło się klęską, w kinach specjalnych — sukcesem. Natomiast zarówno „Oskarżony" jak i „Czarny Piotruś" cieszyły się w normalnym rozpowszechnianiu ogromnym powodzeniem, choć z różnych — rzecz jasna — powodów.

Problemy te znamy i z własnego podwórka, tak samo jak wiele innych poruszonych podczas mediolańskiego spotkania. Nie sposób zreferować wszystkich, powiem więc jeszcze tylko, że ożywioną dyskusję kuluarową wywołał zarówno fascynujący film radziecki „Cienie zapomnianych przodków", jak i polski „Rysopis". Oba spotkały się z bardzo dobrym przyjęciem, choć „Rysopis" ze względu na swą „specyfikę narodową" wymagał niejednego uzupełnienia i wyjaśnienia. Jest to bez wątpienia jeden z najciekawszych filmów zrealizowanych ostatnio przez młodych reżyserów. Ponieważ wielokrotnie o nim pisaliśmy (choć, jak dotąd, nie znalazł się jeszcze na ekranach), poprzestanę na przypomnieniu, że jest to autentyczny film autorski. A wokół filmu autorskiego toczyła się również — zainicjowana zresztą przez Polaków — ciekawa wymiana poglądów.

Podczas mediolańskiego spotkania nie podjęto, co prawda, żadnych uchwał i nie wymyślono żadnych cudownych środków uzdrawiających, ale podczas rzeczowych — oficjalnych i nieoficjalnych — dyskusji doszło do lepszego poznania skomplikowanych problemów, na których brak żadna przecież kinematografia narzekać nie może.

STANISŁAW JANICKI

Nie znają słowa „kryzys"
„Miłość blondynki" — Hana Brejchova

Paradoks filmu historycznego

Zapiski krytyczne

Aleksander Jackiewicz

Bardzo jestem ciekaw „Popiołów" Wajdy. Ze względu na Wajdę. Ze względu na Żeromskiego. Ale przede wszystkim ze względu na tamten czas. Jak on wypadnie na ekranie, ten czas tragiczny, kiedy Polacy szli pod sztandarami Napoleona, Rewolucji zdradzonej, sami już zdradzeni?

Coraz częściej grzebię się w historii Polski. Przecież to jedyny sposób, żeby przeżywać swój kraj głębiej. Ostatnio siedzę w materiałach z Powstania Styczniowego. Chcę wiedzieć, ale wiedzieć naprawdę, czyli zrozumieć, jak to się stało, że naród — jeszcze niedawno zastraszony, zdemoralizowany i rozbity — mógł w ciągu paru lat zorganizować się w nowoczesne, tajne państwo, z własnym rządem, ministerstwami, skarbem, wojskiem. Z własnym wymiarem sprawiedliwości, policją, pocztą, kolejami, urzędami działającymi niby w wysoko rozwiniętym, wolnym kraju. Jak się stało, że to jednocześnie służyło od początku sprawie przegranej, o której z góry było wiadomo, że jest przegrana. W pierwszych dniach Powstania jeden z późniejszych czołowych uczestników walki, przemawiając do studentów Szkoły Głównej, wołał, że „powstanie udać się nie może, musi się zakończyć klęską i spowodować ogólne nieszczęście i upadek".

Czytam dokumenty. Ale chcę sobie wyobrazić, jak to dokładnie było, więc prześledzić nie tylko fakty, bo także zobaczyć cały dramat w życiu. Muszę go sobie więc wyobrazić, odtworzyć, stworzyć na nowo, niby w powieści historycznej czy w historycznym filmie.

Film historyczny. Najbardziej dosłowne widzenie przeszłości i najbardziej niewierne, bo całkowicie kreowane, więc nieprawdziwe. W powieści mówi się przynajmniej o autentycznym miejscu i czasie. W filmie występują żywi, dzisiejsi ludzie, aktorzy i statyści. Zainscenizowane w atelier czy w spreparowanym plenerze wydarzenia. Opera. Teatr. Przebierańce. I ja — odbiorca — wiem o tym. Ale widzę ludzi podobnie działających jak tamci. Słyszę głosy wypowiadające tamte słowa. Słyszę gwar ówczesnej ulicy i zgiełk pobojowisk. Widzę pejzaże te same co wtedy, niezmienione.

Jak niewiarygodnie szybko filmy historyczne się starzeją. Szybciej niż obrazy współczesne. Te przynajmniej odchodzą w przeszłość z zawartą w nich aktualnością. Zawsze ją można na powrót przywołać, przynajmniej w roli dokumentu. Nic podobnego w filmie historycznym. W filmie historycznym ślad czasu realizacji też jest obecny. Ale jak? Ślad ten jest obrazowi narzucony, zewnętrzny, niby polichromia na rzeźbie. Rzeźby nie ma. Są gesty aktorów już jutro nieprawdziwe. Ich działania, ich sposób mówienia, suknie, ubiory, sprzęty. We włoskich filmach historycznych z lat dziesiątych wszędzie jest secesja. W ówczesnych historycznych filmach francuskich czy amerykańskich jest secesja. W obrazach wojny kartagińskiej, w filmach o życiu Chrystusa, w filmach o średniowieczu, w filmach o dziewiętnastym wieku.

Historia przemawia z ekranu jednorazowo i krótko. Przemawia tylko tym, co w jej zmysłowym obrazie łączy się z dniem, w którym obraz powstał. Nie historyczność obrazu, ale jego zewnętrzna właśnie aktualność. Przemawia do mnie gest aktora, który jest moim gestem czy mego otoczenia. Ubiór aktora i sposób bycia, który jest z mego czasu. Zbierzemy tę zewnętrzność, ubierając w nią naszą wiedzę o przedstawionym świecie, i na ekranie nie pozostanie już nic.

Bodaj Aleksy Tołstoj powiedział, że nie zawsze uczucie dyktuje nasze gesty, gdyż niekiedy dzieje się odwrotnie. Układamy twarz w grymas płaczu, i zaczynamy czuć potrzebę płaczu. Układamy twarz w wyraz śmiechu, i zaczynamy się naprawdę śmiać. Tak jest też może z filmem historycznym? Nie wiadomo dokładnie, jak naprawdę było, ale wystarczy chwila wiary, że było właśnie tak, a przez nasze gesty „uhistorycznione" historia wlewa się w nas gorącą falą.

czytaliśmy

Janina Koblewska-Wróblowa — „FILM FABULARNY W SZKOLE". PZWS, Warszawa — 1964, str. 208.

Jest to poradnik dla nauczycieli, pragnących w swej pracy stosować film jako pomoc naukową. Autorka udowadnia, że nie tylko filmy dydaktyczne, ale także „zwykłe" filmy fabularne, dokumentalne i animowane mogą i powinny znaleźć zastosowanie w pracy wychowawczej i dydaktycznej nauczyciela.

Trzy pierwsze rozdziały książki stanowią pewnego rodzaju wstęp: autorka daje krótkie wprowadzenie w zagadnienia teoretyczne filmu, następnie omawia zasady kwalifikowania filmów dla dzieci oraz pierwsze, pionierskie próby wykorzystania filmu dla celów szkolnych w różnych krajach. Dalsze rozdziały zawierają praktyczne wskazówki o tym, jak wykorzystywać film dla wychowania estetycznego, umysłowego i moralnego uczniów. Autorka proponuje różne formy zajęć lekcyjnych i pozalekcyjnych, zaleca tematy do dyskusji itp. W osobnych rozdziałach omówione zostały zagadnienia wychowawcze, związane z okrucieństwem i erotyką na ekranie.

Praca napisana przystępnie, ciekawie i ze znajomością zagadnień wychowawczych. Szkoda, że jest to książka przeznaczona w jakiejś mierze dla przyszłych pokoleń; jak przyznaje autorka, wyposażenie techniczne większości naszych szkół nie rokuje nadziei na rychłe stosowanie filmu dla celów dydaktycznych.

Jaroslav Bocek — „JIRI TRNKA". Artia, Praha 1964, str. 267.

Książka o życiu i twórczości wybitnego czeskiego twórcy filmów animowanych. Autor dokładnie omawia kolejne etapy kariery artystycznej Trnki, poświęca dość dużo miejsca jego działalności artystycznej w latach przedwojennych i wojennych — a więc okresowi, gdy Trnka był cenionym rysownikiem i malarzem. Oczywiście, największe partie książki (niemal trzy czwarte całości) dotyczą kariery filmowej Trnki; autor stara się jednak znaleźć pewne cechy stylistyczne, wspólne dla całokształtu twórczości artysty — pojawiające się nie tylko w filmach, ale i w rysunkach, obrazach itp.

Książka jest dobrym źródłem informacji o twórczości Trnki. Ma jednak zasadniczą wadę: należy do tych monografii, których autorzy uwierzyli a priori w wielkość opisywanych przez siebie postaci. Wydarzenia z życia i twórczości Trnki są tak interpretowane, by on sam wypadł w ich świetle jak najkorzystniej. Ten panegiryczny niekiedy ton książki sprawia, że czytelnik zaczyna chwilami wątpić w rzeczowość i bezstronność sądów autora.

Za to podziw i zazdrość budzi graficzne opracowanie książki. Wśród stu kilkudziesięciu ilustracji są tu także reprodukcje barwne; już tylko dla nich warto by pewną ilość egzemplarzy tej książki sprowadzić do Polski.

wski

Jiri Trnka

Nasi recenzenci pisali...

„CZARNY PIOTRUŚ" Milosa Formana. Jeden z najlepszych filmów nowego czeskiego kina:

Reżyser nie próbuje z zachowania swych młodych bohaterów wyciągać daleko idących wniosków. Po prostu przekazuje na gorąco ich myśli, reakcje — niepewne, płynne, zmieniające się z minuty na minutę.

●

„OPOWIEŚĆ ZNAD DONU" — adaptacja dwu opowiadań Szołochowa. Reżyserował Władimir Fietin:

Umiejętność pokazania wielkich, tragicznych wydarzeń w powiązaniu z przyrodą i obyczajowością prostych ludzi.

●

„GEJSZA" — amerykański „film w filmie". Shirley MacLaine jako hollywoodzka aktorka, grająca Japonkę. Reżyserował Jack Cardiff:

Każdy wzięty aktor filmowy musi w jakimś momencie swej kariery zagrać podwójną rolę. Znakomita Shirley MacLaine też nie uniknęła tego losu.

●

„OBROŃCA Z URZĘDU" (ANGLIA) — komedia kryminalna o niewydarzonym adwokacie broniącym niewydarzonego mordercę. Reżyserował James Hill:

Nie ma tu właściwie akcji, tylko dialog dwóch bohaterów. Ale ten dialog — bystry i dowcipny — prowadzi para znakomitych aktorów: Richard Attenborough i Peter Sellers.

●

„IKARIA XB-1" (CZECHOSŁOWACJA) — fantazja naukowa o wyprawie do układu gwiazdowego Alfa Centauri. Realizacja Jindricha Polaka:

Trudno uwierzyć, że załoga statku kosmicznego musiała jedynie rozwiązywać problemy właściwe bohaterom książek dla dzieci.

●

„KRONIKA JEDNEGO DNIA" (ZSRR) — kolejna rozprawa z okresem kultu jednostki. Reżyserował Witautas Żałakiawiczius:

Twórca zrealizował swój film z umiarem człowieka, który wyżej od doraźnego efektu emocjonalnego stawia obowiązek rzetelnej analizy.

●

„PINGWIN" — drugi autorski film Jerzego Stefana Stawińskiego:

Młodzieżowy światek i klasyczny wątek komediowy. Umiejętność obserwacji oraz dowcipnego, inteligentnego opowiadania.

●

„SALVATORE GIULIANO" — rekonstrukcja wydarzeń sycylijskich, związanych z osobą słynnego watażki. Realizował Francesco Rosi.

Mieszanki gatunkowe, których „Giuliano" jest reprezentantem, rodzą zwykle twory kalekie. Ale Rosi łamie reguły z rozmachem.

INSPEKTOR MORGAN PROWADZI ŚLEDZTWO

(Blind Date)

Scenariusz (według powieści **Leigh Howarda**): **Ben Barzman** i **Millard Lampell**

Reżyseria: **Joseph Losey**

Zdjęcia: **Christopher Challis**

Muzyka: **Richard Bennett**

Wykonawcy: Jan van Rooyen — **Hardy Krüger**, inspektor Morgan — **Stanley Baker**, Jacqueline Cousteau — **Michelle Presle**, inspektor Westover — **John van Eyssen**, sierżant — **Gordon Jackson**, sir Brian Lewis — **Robert Flemyng**, listonosz — **Jack MacGowran**, lekarz policyjny — **Redmond Phillips**, policjant — **George Roubicek**, sierżant Farrow — **Lee Montague**.

Produkcja: Julian Wintle — Leslie Parkyn Production (Wielka Brytania) — 1959.

Film sensacyjny. „Jest to rozrywka — mówił reżyser — oparta na zręcznym scenariuszu. Próbowaliśmy także uczynić nasze postacie realistycznymi i bogatymi wewnętrznie". Mimo że Losey nie przywiązywał do tego filmu większej wagi, krytyka angielska przyrównywała go do „Miejsca na górze" i „Miłości i gniewu". Ostatnio zrealizowane filmy Losey „Służący", „Ewa" i „Za króla i ojczyznę" przyniosły mu sławę jednego z najciekawszych twórców filmowych, pracujących w Anglii.

Dodatek: „Laury". Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie — 1965. Reportaż z uroczystości wręczenia nagród państwowych wybitnym naukowcom i artystom.

SZCZUR AMERYKI

(Le Rat d'Amerique)

Scenariusz (według powieści **J. Lanzmanna**): **Jacques Lanzmann** i **Jean-Gabriel Albicoco**

Reżyseria: **Jean-Gabriel Albicoco**

Zdjęcia: **Quintos Albicoco**

Muzyka: **Georges Garvarentz**

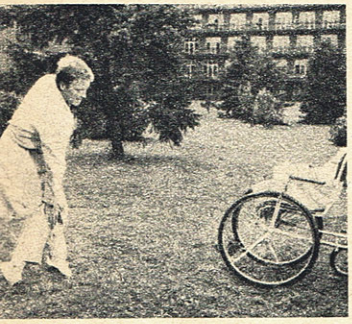
Wykonawcy: Charles — **Charles Aznavour**, Maria — **Marie Laforet**, Paul — **Franco Fabrizzi**

Produkcja: Franco-London-Film — Madelejne Film — Zebra Films (Francja — Włochy) — 1962.

*

Para rozbitków życiowych i ich perypetie. Tło: barwne i szerokoekranowe pejzaże Chile, Boliwii, Paragwaju, Andów — zresztą nienagannie pod względem technicznym. Doskonała rola Charlesa Aznavoura.

Dodatek: „Nieboi ziemia". Scenariusz i realizacja: **Janusz Star.** Zdjęcia: **Antoni Orwiński.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi. Barwny film popularnooświatowy o rozwoju astronautyki.



ZA BIAŁYM MUREM

(Vysoka zed)

Scenariusz: **Jan Prochazka** i **Karel Kachyna**

Reżyseria: **Karel Kachyna**

Zdjęcia: **Josef Vanis**

Muzyka: **Jan Novak**

Wykonawcy: Jitka — **Radka Dulikova**, młodzieniec — **Vit Olmer**, matka Jitki — **Helena Kruzikova**, dozorca — **Vaclav Lohnisky**, pielęgniarka — **Ivana Bilkova**, sanitariusz — **Josef Koza**, Lada, brat Jitki — **Marian Jirasko.**

Produkcja: Filmowe Studio Barrandov, zespół Svabik-Prochazka (Czechosłowacja) — 1964.

*

Kolejny film znanej spółki scenariopisarskiej i reżyserskiej: Jan Prochazka i Karel Kachyna. Ich filmy: „Zmartwienia", „Spojrzenie z okna" i „Błysk nadziei" były wyświetlane na naszych ekranach. Podobnie jak tamte filmy — również i „Za białym murem" jest subtelną opowieścią liryczną. Srebrny Żagiel na ostatnim festiwalu w Locarno.

Dodatek: „Kilian zawsze wraca" (Postava k podpirani). Scenariusz i realizacja: **Pavel Juracek** i **Wiliam Bukovy.** Wykonawcy: Jan Herold — **Karel Vasicek**, sprzedawczyni — **Consuela Moravkova**, Kilian — **Pavel Bartl.** Produkcja: Filmove Studio Barrandov (Czechosłowacja) — 1963. Nowatorska burleska i alegoria, przypominająca swą atmosferą „Proces" i „Zamek" Kafki. Krytyka moralna okresu kultu jednostki. Grand Prix na festiwalu w Oberhausen i nagroda FIPRESCI w Mannheim w ubiegłym roku.

NIE ZABIJAJ

(Tu ne tueras point)

Scenariusz: **Jean Aurenche** i **Pierre Bost**

Reżyseria: **Claude Autant-Lara**

Zdjęcia: **Jacques Natteau**

Balladę „Miłość i wojna" śpiewa: **Charles Aznavour**

Wykonawcy: Alain Cordier — **Laurent Terzieff**, jego matka — **Suzanne Flon**, Adler — **Herst Frank.**

Produkcja: Lovcen Film i Gold Film Anstalt (Jugosławia — Lichtenstein) — 1960.

*

Realizację tego filmu i jego premierę poprzedziła atmosfera skandalu: wędrówki od producenta do producenta, napastliwe artykuły, zakaz wyświetlania wydany przez cenzurę włoską i francuską. Temat zresztą niezmiernie ryzykowny: młody człowiek, powołany do wojska w 1949 roku, odmawia włożenia munduru. Ale przedstawione przez reżysera argumenty są zbyt ogólnikowe i apostolskie, aby przyjąć jego film jako ostrzeżenie przed grożącą ludzkości udoskonaloną technicznie śmiercią.

UWAGA! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | dyskusyjny — 3 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	T. Kowalski	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
8½	6½	6	6	5	4	6	5	5½	6
Mord w Tokio	5			4		4			3
Piramida ludzka	4	4	4	2	4	4	4		5
Pingwin	4		4	3		4	4	4	4
The Beatles	5	4			4		4	4	2
Wiosenna miłość, jesienna miłość	4		4	4			4	3	
Opowieść znad Donu	3		3		4		4	4	
Gejsza	4	3		3	3		2		3
Umarli milczą	3								
Wspomnienia z wakacji	3								
Tysiączne okno	3	3	3	3	3	2	4	2	2
Kasiarz	3					3		3	2

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Stanisław Janicki, Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Tadeusz Kowalski (redaktor graficzny), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera. **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 21/23. Telefony: redaktor naczelny — 268583. Centrala — 266251 i 267251. Sekretarz redakcji — w. 472, dział krajowy — w. 396, dział zagraniczny — w. 472, dział graficzny — w. 274.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych, R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Mosfilm, Wytwórnia Filmów Fabularnych im. Dowżenki (ZSRR), Wytwórnia Filmów Fabularnych w Barrandovie, J. Komorek (Czechosłowacja), Lovcen Film (Jugosławia), Woodfall (Anglia), France London Film, Unifrance Film (Francja), Universal Pictures Company (USA), Galatea, Zebra Film (Włochy), archiwum.

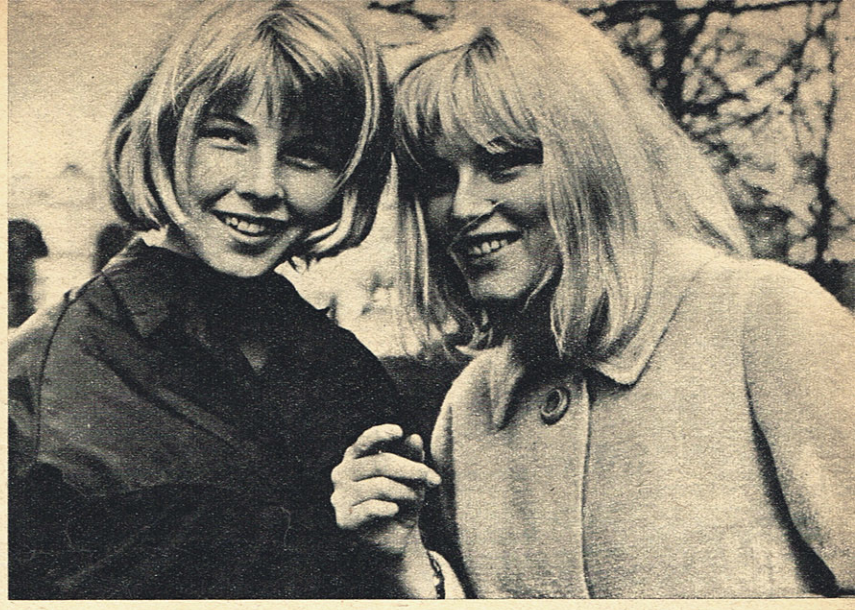
FILM

TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe **ADMINISTRACJA: ul. Krakowskie Przedmieście 21/23,** tel. 260203. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 45,50; półrocznie — 91.—; rocznie — 182.— zł. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto Nr 1-6-100024. Egzemplarze zdezaktualizowane można zamawiać w Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Druk. Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa". Warszawa, Marszałkowska 3/5. Nakład 130 000. Numer oddano do druku 10.V.1965 r. Zam. 585. E-16.

Vratislav Blazek, scenarzysta filmu „Starcy na chmielu"



Olga Schoberova i Radka Dulikova, czternastoletnia odtwórczyni głównej roli w filmie „Za białym murem"

GOŚCIE Z PRAGI

Z okazji Tygodnia Filmów Czechosłowackich bawiła w Polsce delegacja: Josef Eichler, wicedyrektor wytwórni w Barrandovie, reżyser Martin Fric, scenarzysta Vratislav Blazek oraz aktorki — Olga Schoberova i Radka Dulikova. Goście czechosłowaccy spotkali się z publicznością kinową Warszawy, Łodzi, Katowic, Krakowa i Szczecina.

ZDJĘCIA ROMAN ŚUMIK

Olga Schoberova na warszawskiej ulicy

Radka Dulikova i plakaty